

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO - CCE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA – MESTRADO**

## **LABIRINTO DE ESPELHOS: A Trilogia no Cinema**

**Linha de Pesquisa:** Textualidades Contemporâneas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

**Orientador:** Prof. Dr. Pedro de Souza

# “Labirinto de Espelhos: A Trilogia no Cinema”

**Ricardo Weschenfelder**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título

## **MESTRE EM LITERATURA**

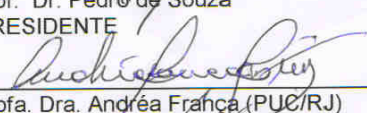
Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo  
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Pedro de Souza  
ORIENTADOR

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos  
COORDENADORA DO CURSO

### BANCA EXAMINADORA:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Pedro de Souza  
PRESIDENTE

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Andréa França (PUC/RJ)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Luiz Felipe Soares (UFSC)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (Suplente/UFSC)

Para **Lídia**, que me faz ir mais longe.

## **Agradecimentos**

Elisa e Lucídio, pelo apoio e incentivo.

Vitor, por me ensinar a gostar de cinema.

Pedro de Souza, orientador assertivo, exigente e um novo amigo.

Maria Emília de Azevedo, por me abrir as portas para o mundo das trilogias.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura, pelas contribuições teóricas a esta dissertação.

Ao CNPq, pela bolsa de estudos, sem a qual não seria possível o desenvolvimento desta pesquisa.

## **Resumo**

Procuramos compreender como se forma o discurso na trilogia cinematográfica. Qual o critério adotado por cineastas e pela crítica para que três filmes diferentes constituam uma mesma ordem discursiva. Desse modo, tentamos identificar quais os pontos de amarração entre enunciados dispersos no tempo e no espaço para que se configure uma trilogia cinematográfica. Analisamos diferenças no modo de produção e de narração em série, distinguindo entre trilógias no contexto da indústria cinematográfica e no âmbito do cinema autoral. Visamos compreender como a trilogia se relaciona com os demais textos do autor e, neste processo, como o cineasta se expõe e se comporta diante da organização do seu imaginário. Questionamos quem é autorizado, em nossa sociedade, a dizer que três obras de um determinado autor definem-se como trilogia. Concluímos, entre outras coisas, que a proposição de trilogia pode ser considerada muito mais como um gesto de controle do texto e do imaginário que a sua expansão.

**Palavras-Chaves:** Trilogia, Cinema e Discurso.

## **Abstract**

This paper analyzes how discourse is formed in the cinematographic trilogy. What criteria are adopted by filmmakers and critics so that three different films constitute a single discursive order. We try to identify the connecting points among statements dispersed in time and space to configure a cinematographic trilogy. We analyze differences in the mode of production and of narration in series, distinguishing between trilogies in the context of the cinema industry and in the realm of independent cinema. We seek to understand how trilogy is related to other authorial texts, and in this process, how the filmmaker is exposed and behaves given the organization of his imaginary. We question who is authorized, in our society, to say that three works of a certain author are defined as a trilogy. We conclude that the proposition of the trilogy can be considered much more as a gesture for control of text and imagination than for its expansion.

**Key words:** Trilogy, Cinema and Discourse.

*O conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço.*  
J. L. Borges

*Hay escritas infinitas palabras.*  
J. Drexler

*O signo é uma fratura, que jamais se abre, senão, sobre o rosto de outro  
signo.*  
R. Barthes

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Ecos em (dis)curso .....	09
CAPÍTULO I: POR QUE TRÊS? .....	17
1.1 Modos de Seriação .....	23
CAPÍTULO II: UNIDADE E CONJUNTO .....	33
2.1 Concisão e Dispersão.....	39
CAPÍTULO III: VESTÍGIOS .....	53
CAPÍTULO IV: AUTOR E OBRAS .....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	90



# INTRODUÇÃO

## Trilogias: Ecos em (dis)curso

O objeto desta pesquisa é a trilogia no cinema. Vamos tratar particularmente das que possuem traços autorais inscritos em série. Para realizar a análise, utilizamos como fundamento a noção de série desenvolvida por Foucault na obra *Arqueologia do Saber* (2005), na qual o autor contrapõe-se à visão da história como algo linear, coeso e cronológico. Foucault prefere considerar que o saber caracteriza-se pelo seu aspecto descontínuo, sujeito a rupturas e transformações ao longo da história. A visão desse autor nos ajuda a entender como se dá a construção do discurso na trilogia cinematográfica, como enunciados<sup>1</sup> que aparecem em três filmes diferentes são retomados e transformados ao longo de uma série de imagens.

A nossa intenção é direcionar a análise a um conjunto de filmes onde constatamos a presença de uma tese interdiscursiva que os liga, um projeto estético e discursivo que foi percebido e perseguido, em um movimento dialético, por determinado cineasta. Em nossa pesquisa investigamos como se articulam esses discursos em prol de uma suposta unidade temática dentro de

---

<sup>1</sup> **Enunciado é uma frase, uma imagem.** Trata-se, portanto, do significante textual. Para Stam (2003) o enunciado no cinema é “o conjunto de operações discursivas que transformam uma intenção autoral em discurso textual, produzindo um texto fílmico que é realizado ‘por’ um produtor ‘para’ um espectador” (p. 275). Foucault (2005) define o enunciado como “a unidade elementar do discurso”. Porém, o enunciado não é um mero signo isolado, ele deve ser analisado, conforme Foucault, no contexto e na relação que desempenha com outros enunciados. Foucault escreve: “Inútil procurar o enunciado junto aos agrupamentos de signos. Ele não é nem sintagma, (...) mas sim o que faz com que existam tais conjuntos de signos e permite que essas regras e essas formas se atualizem” (p. 99).

uma trilogia cinematográfica. De que maneira os filmes concebidos em série comportam-se isoladamente e como anunciam e antecipam questões pertinentes postas em conjunto. A trilogia pode ser considerada uma unidade discursiva dentro de uma obra maior? Como a trilogia se relaciona com os demais textos de um determinado autor? Ao iniciar a análise preliminar da trama textual presente em trilogias, encontramos indícios de que os discursos não se esgotam em si mesmos, apesar de serem apresentados em série. Em decorrência, outra questão se apresenta: até que ponto uma narrativa expandida em série pode definir ou fechar temáticas e questões propostas anteriormente por seus autores? Quando um autor propõe uma trilogia dentro de sua obra, tal gesto<sup>2</sup> configura um controle ou uma expansão do texto?

A elucidação do conceito de trilogia no cinema é um aspecto chave dentro da nossa pesquisa e para defini-lo realizamos uma análise de expressões cinematográficas conhecidas como “trilogia” no intuito de estabelecer as estratégias comuns e idéias centrais articuladas em três filmes separados no tempo e no espaço. Nosso foco de estudo está nas trilogias que foram concebidas buscando determinados movimentos internos de signos e códigos que representam um esforço autoral em busca de aprofundamento do discurso. A trilogia pode ser um conjunto de imagens associadas a um mesmo autor? Mas qual o ponto de agrupamento em que a narrativa remete ao discurso que a identifica como uma trilogia?

Em nossa revisão bibliográfica preliminar não identificamos autores que se dedicam ao estudo específico de trilogias cinematográficas. A única

---

<sup>2</sup> Para o termo **gesto**, que aparecerá muitas vezes neste trabalho, seguimos a noção dada por Eni Orlandi (1996): **gestos são atos simbólicos**.

referência, até o momento, é a pesquisadora Andréa França<sup>3</sup> que realizou um estudo da trilogia do cineasta Kieslowski<sup>4</sup>. No seu estudo, França (1996, p. 57) endossa nossa suspeita de que há uma narrativa “vacilante”, fugidia dentro das trilogias cinematográficas

Esta simultaneidade de presenças em estado de potência não permite dar relevo a um elemento, a um corpo e suas relações, a um fato, a um lugar. Dentro do mundo das séries existe uma infinidade de possibilidades de elementos, de relações entre corpos, de lugares que se movimentam e que se tocam uns nos outros numa regularidade corrente. Os encadeamentos dentro dos episódios são bastante frágeis.

Questionamos em nosso estudo se esse traço identificado por França em seu trabalho ocorre em todas as trilogias ou se restringe somente à trilogia de Kieslowski. Esse cineasta é um bom exemplo de autor que recorre a narrativas em série para desenvolver determinado discurso. Kieslowski realizou, além da trilogia, uma série para a televisão com base nos dez mandamentos cristãos (*O Decálogo* -1989).

Partimos do pressuposto de que é necessário utilizar uma perspectiva crítica para a análise da experiência de trilogia no cinema, assim como ir além da idéia dessa estratégia como um mecanismo de mercado - da forma como é considerada pela indústria cinematográfica norte-americana - ao agregar a marca ou a “grife” trilogia para dinamizar a comercialização de seus produtos cinematográficos em série. A fórmula trilogia, dentro da produção hegemônica americana, parece ter sido inaugurada na década de 1970 com a série *O*

---

<sup>3</sup> Dissertação de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, defendida em 1995. O trabalho foi publicado em forma de livro com o título *Cinema em Azul, Branco e Vermelho: A trilogia de Kieslowski*, 1996, Ed. Sette Letras.

<sup>4</sup> Trilogia formada pelos filmes: *A liberdade é azul* (1993), *A igualdade é branca* (1994) e *A fraternidade é vermelha* (1994).

*Poderoso Chefão*<sup>5</sup> (1972) de Francis Ford Coppola. Na mesma década<sup>6</sup> é lançada a série *Guerras nas Estrelas* (1977), de George Lucas. Sobre esta trilogia, especificamente, Ismail Xavier formula a tese<sup>7</sup> de que representou, no momento de seu lançamento, uma resposta da indústria de cinema americano endereçada ao cinema moderno europeu e ao *underground* americano, que procuravam romper, a partir do neo-realismo italiano em meados da década de 1950, com o discurso clássico. Xavier (2001, p. 48) identifica que esse contexto proporcionou “a força renovada do cinema americano após sua revolução *high tech* feita a partir de Guerra nas Estrelas” (p. 48), que abriu caminho, na década de 1980, para uma enxurrada de filmes em série voltados para o público infanto-juvenil em escala global<sup>8</sup>. Desde então, podemos dizer que grande parte do que hoje é conhecido como trilologias *hollywoodianas* são continuações de filmes que obtém êxito junto ao público e, conseqüentemente, de bilheteria.

Nas décadas de 1990, há uma inversão: o investimento dos estúdios cinematográficos americanos em trilologias entra em uma fase decrescente onde há a diminuição dos filmes em série<sup>9</sup> lançados. Trilologias como *Esqueceram de Mim*, *Rocky* e *Tubarão* tiveram não só seus orçamentos como seu público consideravelmente reduzidos a cada continuação da franquia. Na década de 2000 novamente há um ressurgimento do interesse e investimento em trilologias. Os valores investidos quase duplicam a cada filme da série. Exemplos deste

---

<sup>5</sup> Esta trilogia é formada pelos filmes *O Poderoso Chefão I* (1972), *O Poderoso Chefão II* (1974) e *O Poderoso Chefão III* (1990).

<sup>6</sup> A própria tendência de formatar os filmes em série explicita a nova ordem da indústria cultural a partir da década de 1970.

<sup>7</sup> Esta tese de Xavier está presente nos livros *Cinema Brasileiro Moderno* (2001) e *O Olhar e a Cena* (2005).

<sup>8</sup> Algumas trilologias dos anos 1980: *De volta para o Futuro*, *Karatê Kid*, *Indiana Jones*, *Superman*, *Crocrodilo Dundee*.

<sup>9</sup> Informação colhida na revista *Veja*, da Editora Abril, de 13 de junho de 2007.

período, trilogias como *O Senhor dos Anéis*, *X-Men* e *Shrek* demonstram o apreço financeiro de Hollywood, nos últimos anos, pelos filmes formatados em série.

A trilogia no cinema, muito própria à produção norte-americana, caracteriza-se como uma vertente intrínseca ao modelo cinematográfico industrial. Esta hipótese, fundada na lógica capitalista que visa a produção em larga escala e seriada de produtos culturais, encontra na linha de produção *hollywoodiana* terreno propício. A estratégia mercadológica adotada na trilogia *O Senhor dos Anéis*<sup>10</sup>, é um bom exemplo de como a indústria cultural se valeu, nesse caso, de uma ação em conjunto com o mercado editorial. Os três filmes foram rodados simultaneamente durante 15 meses<sup>11</sup>, depois editados e formatados em três partes. Cada filme foi lançado em um ano (2001 a 2003), juntamente com os livros que deram origem a saga. Os produtos em série – filme e livro - foram comercializados em sincronismo, ampliando o espectro comercial de cada setor. Ligados ao título *Homem Aranha*<sup>12</sup> há dois mil produtos licenciados com a marca da série<sup>13</sup>. Os filmes funcionam, nesse sistema, mais como um pretexto para a comercialização de subprodutos agregados à marca.

A divisão da produção de filmes, desde a década de 1920, no contexto industrial, em gêneros como *western*, suspense, aventura, filme de *gangster*, musical etc., visava à ampliação e a segmentação do então crescente público cinematográfico. A indústria cinematográfica estrutura-se de forma a controlar a

---

<sup>10</sup> Trilogia *hollywoodiana* formada pelos filmes: *A Sociedade do Anel* (2001); *As Duas torres* (2002); e *O Retorno do Rei* (2003).

<sup>11</sup> Informação encontrada na *Folha OnLine*. Acessada em 27 de janeiro de 2009.

<sup>12</sup> Lançados em 2002, 2004 e 2007.

<sup>13</sup> Revista *Veja*, da Editora Abril, de 13 de junho de 2007.

comercialização em série de seus produtos, “sistema eficaz que facilita a vida de quem faz, quem vê e quem vende”<sup>14</sup>.

Dentro da indústria cinematográfica o diretor exerce um papel secundário na produção de filmes. Ele é mais um técnico, dentre outros, contratado conforme o estilo e o gênero do projeto desenvolvido pelos grandes estúdios cinematográficos. A figura central nesse sistema é a do produtor, que centraliza, por sua vez, a escolha do roteiro a ser filmado, monta o elenco do filme, contrata a equipe técnica e, inclusive, o próprio diretor do filme. Esse sistema de produção tende a não propiciar o desenvolvimento de marcas artísticas, autorais e pessoais, por parte do diretor, pois segundo Rosenfeld (2002, p. 36), “não só a exploração mas a própria criação requer capitais consideráveis e, por isso, a empresa, ao encomendar a confecção de um filme, forçosamente tende a impor desde o início os princípios que lhe parecem certos”.

Em oposição a padronização do sistema de *Hollywood*, surge no final da década de 1950 na França, o movimento denominado “política dos autores”. Este nome foi tirado de um artigo de André Bazin publicado na revista *Cahiers du Cinéma* em 1957, na qual o crítico defendia um cinema autoral, que fosse a expressão e a assinatura pessoal do cineasta<sup>15</sup>. Sobre este contexto, Robert Stam (2003) ressalta que termos próprios à literatura como “escritura, escrita e textualidade” começam a aparecer na crítica cinematográfica. Em uma reflexão mais recente, Jacques Aumont (2008),

---

<sup>14</sup> CALIL, C. A. Cinema e Indústria. In XAVIER, I. (Org). *Cinema no Século*. São Paulo: Ed. Imago, 1995, p. 55.

<sup>15</sup> O termo “câmera-caneta” de Alexander Astruc, de 1948, surge nesse mesmo contexto. “O cinema torna-se linguagem. Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir suas obsessões exatamente como acontece hoje no ensaio ou no romance” (ASTRUC apud AUMONT, 2008, p. 33).

crítico formado na “escola” *Cahiers du Cinéma*, sugere que o termo cinema de autor “forjou uma noção de combate” contra os diretores hollywoodianos, mas que com o tempo o termo banalizou-se, sendo “aplicada a qualquer diretor de filmes que, contando que ele tivesse uma aparência de mundo pessoal” (p. 63).

O cinema é uma arte coletiva e industrial por excelência. Nesse sentido, a dicotomia entre cinema de autor e cinema *hollywoodiano* pode empobrecer a nossa análise e encobrir questões sensíveis como, por exemplo: Coppola não seria considerado um autor, mesmo quando produz dentro do modelo dos grandes estúdios de *Hollywood*? O cinema dito de arte também necessita de investimento para a sua realização e é comercializado, mesmo que em menor escala. Assim, analisamos como as trilogias são realizadas nos diferentes contextos e sistemas de produção em cinema. Nessa análise não priorizamos uma trilogia especificamente. Percorremos algumas experiências de trilogia no cinema articulando a teoria com os filmes realizados, de modo a demonstrar junto com as imagens, como conceito e objeto se espelham. A nossa intenção não foi ver os filmes de forma isolada, nem em ordem cronológica, mas no entremeio do discurso, ou seja, na transformação do texto em discurso, na relação que se estabelece e modifica outros textos. Analisamos como os enunciados reaparecem nos filmes e formam sistematicamente o discurso proposto pelos cineastas.

A dissertação está organizada em quatro capítulos. No primeiro - *Por que três?* - mapeamos o conceito de trilogia no conhecimento e nas artes. Procuramos estabelecer diferenças no modo de seriação no cinema contrapondo as trilogias criadas no contexto hollywoodiano e aquelas oriundas

do cinema denominado de 'autor'. No segundo capítulo, *Unidade e Conjunto*, questionamos a idéia de um fechamento do texto e de uma unidade do discurso entre os cineastas que desenvolveram obras cinematográficas no formato de trilogia. Em *Vestígios*, terceiro capítulo, abordamos os aspectos formais das trilógias, como se dá a construção de uma estética própria que passa a orientar os três filmes. No capítulo quatro, *Autor e Obras*, procuramos compreender como as obras da trilogia se relacionam com as demais obras do autor, a partir da seguinte questão: quem é autorizado, em nossa sociedade, determinado conjunto de filmes forma uma trilogia? Finalmente, apresentamos nossas considerações em que resgatamos os propósitos da pesquisa e constatamos que a proposta de trilogia pode ser considerada muito mais um gesto de controle do texto e do imaginário que a sua suposta expansão.



## Capítulo 1: Por que Três?

Neste capítulo mapeamos a genealogia da trilogia no cinema. Para isso vamos buscar no conhecimento e na arte paradigmas que têm como base pólos triádicos. De onde vem o conceito de trilogia aplicado ao cinema? Por que a mística do número três? Existe alguma diferença entre os modos de seriação no cinema?

Mas é impossível que dois termos sozinhos formassem uma bela composição. Para isto é necessário que haja um *terceiro elemento*, o qual sirva de ligação entre os dois primeiros. Ora, de todas as ligações, a mais bela é aquela que proporciona tanto a si mesma como aos outros dois termos a mais completa unidade (Grifo nosso).

Essas palavras não foram escritas por nenhum cineasta que realizou uma trilogia, mas estão presentes na narrativa *Timeu* de Platão, escrita em torno de 360 A.C. Neste caso específico, Platão referia-se a relação entre o corpo e a alma. A saúde do corpo estaria intimamente ligada à saúde da alma. O filósofo propõe uma tripartição da alma localizada em partes do corpo: “a primeira está localizada na cabeça - a alma racional. A segunda, localizada no tronco, se subdivide em duas outras: a porção torácica situada no coração - sede da coragem e a porção abdominal situada no fígado - sede dos desejos. Estas duas últimas estão separadas pelo diafragma - músculo que divide o tronco em dois segmentos”<sup>16</sup>.

Conforme definição do filósofo Ferrater-Mora (2001, p. 2925), chama-se “tríade” todo grupo de “três entidades, conceitos, nomes, etc. sempre que haja entre eles alguma relação que permita passar de um ao outro, de tal sorte que

---

<sup>16</sup> FRIAS, I. A relação corpo-alma no Timeu em função do binômio saúde-doença. In *Cadernos de Atas da ANPOF*, Número 1, 2001, p. 111 a 116.

cada um suponha ou envolva o outro”. Na filosofia, o pensamento triádico foi privilegiado, segundo Abbagnano (1982), principalmente pelo filósofo neoplatônico Proclo (412-485), que viu em todo processo racional três fases: aquela onde o que procede fica semelhante a si mesmo, aquela em que se diferencia de si mesmo, e, por fim, aquela em que volta a si mesmo.

Conforme Jung (1999, p. 49), a organização em tríades é um arquétipo que surge na história das religiões. Ela aparece na Babilônia, no Egito, na Grécia e teria influenciado a constituição da Trindade, símbolo maior da fé cristã. A imagem da Santíssima Trindade, formada por Pai (Deus), Filho (Jesus) e Espírito Santo (Fé), manifesta, para Jung, um “símbolo que abrange a natureza divina e humana”. As três figuras representariam um único Deus, criador da vida do homem na Terra e que possibilita a vida eterna do espírito para os bons homens que caminham dentro dos ensinamentos da Igreja. A Trindade é o símbolo da salvação do homem, “a divindade desce ao domínio do humano e o homem se eleva por sua vez ao domínio da divindade” (p. 50). Assim, no símbolo, o homem, o mundo e a divindade formam um todo, uma comunhão eterna. Nas *Cartas de São Paulo* encontramos<sup>17</sup> também a doutrina do Triadismo, na qual o homem é formado por três princípios: a alma, o corpo e o espírito.

Para os seguidores do pitagorismo<sup>18</sup>, no século V, as primeiras coisas que surgiram na natureza foram os números, sendo o mundo regido por bases numéricas, nesse sentido “eles imaginavam que os elementos dos números

---

<sup>17</sup> Abbagnano (1982).

<sup>18</sup> O pitagorismo era a escola formada em torno das idéias do matemático Pitágoras (572-497 a.C.). O grupo possuía características de uma religião. Segundo Wertheim (2001, p. 196) os seguidores do pitagorismo acreditavam que a alma era essencialmente numérica: “na cosmologia pitagórica, a verdadeira morada da alma era o domínio transcendental dos deuses-números, e após a morte era para ele que todas as almas retornavam”.

fossem os elementos de tudo quanto existe, e que o firmamento fosse, por inteiro, harmonia e número” (BARNES, 1997, p. 243). O teorema formulado por Pitágoras postula a harmonia e a perfeição geométrica do número três: os ângulos de todo triângulo equivalem a dois ângulos retos. Isto é, para se achar o terceiro ângulo do triângulo, basta somar ao quadrado os outros dois lados. A remissão constante ao número três. Como analisa Zeller (apud JUNG, 1999, p. 38), dentro deste postulado

a unidade é o primeiro elemento do qual surgiram todos os outros números; é nela, portanto, que devem estar juntas todas as qualidades opostas dos números: o ímpar e o par; o dois é o primeiro número par, o três é o primeiro número ímpar e também *perfeito*, porque é no número três que aparece pela primeira vez um começo, um meio e um fim.

Segundo Abbagnano, outro filósofo que também formulou uma lógica triádica foi Kant (1724-1804), ao trabalhar a idéia de síntese a partir de uma condição, um condicionado e um conceito que nasce da união das outras duas partes.

Ainda entre os filósofos, vale destacar os estudos de Hegel (1770-1831) sobre a construção do conhecimento o que vai levá-lo a desenvolver o conceito de dialética: processo de conhecimento que compreende tese, antítese e síntese onde são colocados em contradição dois conceitos que, relacionados, geram um novo conceito. A compreensão do sujeito e do mundo, para Hegel, deve passar por esses três momentos, nunca tomados de forma isolada, mas mediante uma contradição, uma negação dos conceitos, para que se alcance a totalidade da questão. Para Garaudy (1983, p. 28), dizer que o método do conhecimento é dialético “é dizer que não poderia existir conhecimento imediato, que não se pode alcançar a verdade por um conceito isolado” pois em Hegel “o mundo forma um todo e a verdade é a reconstrução deste todo.

Por conseguinte, toda relação real é contradição: cada parte só pode se definir na sua relação com o todo; cada coisa é tudo o que ela não é” (p.34). No pensamento de Hegel a completude só pode ser alcançada por meio de divisões triádicas, assim “ela une a vantagem da concretude com a vantagem da redução de oposições duais a uma terceira determinação que as reúne” (HÖSLE, 2007, p. 115).

Entre os estudiosos da semiótica, o inglês Charles Pierce (1839-1914) foi um grande defensor do pensamento triádico, para ele “as idéias de primeiro, segundo e terceiro são ingredientes constantes do nosso pensamento” (1977, p.13). Esse fato vai fazer com que apóie as bases de sua teoria semiótica em três termos: ícone, índice e símbolo. Para isso, Pierce recorre a uma fórmula da Lógica, o silogismo, onde há a relação entre três proposições, isto é, duas premissas e uma conclusão. Para o autor o caráter triplo no conhecimento envolve a concepção de síntese, onde “a análise envolve as mesmas relações que a síntese, de tal forma que podemos explicar o fato de que todos os fatos plurais podem ser assim reduzidos a fatos triplos” (idem, p. 11).

Seja na síntese triádica de Pierce, na harmonia geométrica do triângulo de Pitágoras, seja na dialética hegeliana ou na comunhão da Trindade cristã constatamos que a mítica do número três percorre o pensamento ao longo da história e podemos dizer que a trilogia cinematográfica não deixa de ser mais um desdobramento dessa tradição.

A poesia *haikai* japonesa<sup>19</sup> é outro exemplo de texto estruturado em três versos, que segundo Barthes (2007, p. 99), primam pela impressão da

---

<sup>19</sup> *Haikai* é um poema de origem japonesa, que chegou ao Brasil no início do século 20. No Japão, e na maioria dos países do mundo, é conhecido como haiku. Segundo Harold G. Henderson, em *Haiku in English* (1994), o *haikai* clássico japonês obedece a quatro regras: a) consiste em 17 sílabas japonesas, divididas em três versos de 5, 7 e 5 sílabas; b) contém

realidade, pela aparição de uma imagem simples, de um sentimento, “o haikai não é um pensamento rico reduzido a uma forma breve, mas um acontecimento breve que acha, de golpe, sua forma justa”.

*Quatro horas já...*  
*Levantei-me nove vezes*  
*Para admirar a Lua.*  
(Bashô)

A técnica da série também é utilizada na pintura, segundo Aumont (2004), com a intenção de colocar o tempo na representação pictórica. Ao seqüenciar a ação em quadros separados, os pintores tentam driblar a definição do instante privilegiado que marca a natureza da pintura e apontam para uma narrativa que passa pelo movimento e pelo tempo. O público pode ligar a passagem e o intervalo entre uma imagem e outra. Essa técnica é próxima a linguagem cinematográfica, pois trabalha com a idéia de uma sucessão de imagens. Aumont (idem, p. 97) analisa o efeito de “antecipação e de posterioridade” nessas séries de imagens, onde uma imagem sempre tem relação com a imagem que a precede e com a que lhe sucede. Não seria o mesmo processo que ocorre na leitura de trilologias cinematográficas, onde um filme está interligado ao anterior e ao posterior da série?

---

alguma referência à natureza (diferente da natureza humana); c) refere-se a um evento particular (ou seja, não é uma generalização); e d) apresenta tal evento como "acontecendo agora", e não no passado.



*A Maja desnuda* – Francisco Goya – 1800. Museu do Prado, Madrid, Espanha.



*A Maja vestida* – Francisco Goya – 1803. Museu do Prado, Madrid, Espanha.

## 1.1 Modos de Seriação

Percebemos diferenças na estruturação de narrativas em série no cinema. Nas trilologias *hollywoodianas* a seriação parece tender a uma estrutura em capítulos e episódios. Na série *O Poderoso Chefão*, por exemplo, encontramos diversos artifícios para que a estrutura serial sempre remeta a acontecimentos anteriores. Recursos como o *flash-back* colocam o espectador a par da história sem a necessidade de assistir ao filme anterior. Há também letreiros que buscam contextualizar temporalmente a história. Em alguns casos, um dos filmes da série começa no ponto onde termina o anterior. Constatamos nesse modelo serial uma preocupação cronológica que fraciona e encadeia os elementos narrativos continuamente. Nesse tipo de trilogia há blocos bem definidos de imagens que funcionam na base da causa e do efeito: cada personagem e cada elemento da narrativa possuem uma função lógica, que deve ser acompanhada e justificada ao longo da trilogia. Ao final de cada filme de séries tais como *Batman*, *Indiana Jones* e *Rambo* fica implícito no roteiro que a narrativa vai continuar no próximo filme. O caso mais explícito é o da trilogia *De Volta para o Futuro*<sup>20</sup>, em que ao final do segundo filme há um letreiro em que se lê: *Be Concluded* (Será concluído) e em seguida são apresentadas imagens do terceiro filme da série.

A cada filme há uma nova trama que envolve os mesmos personagens centrais. A unidade nessas trilologias se constitui mais em torno dos personagens do que de um problema central que será trabalhado nos três

---

<sup>20</sup> Trilogia formada pelos filmes: *De volta para o Futuro I* (1985), *De volta para o Futuro II* (1989) e *De volta para o Futuro III* (1990).

filmes, como ocorre nas trilogias autorais. As trilogias centradas em personagens parece-nos mais próximas das narrativas televisivas que, conforme França (1996, p. 59),

estão sempre ligadas no seu interior por algum tipo de unidade, um elemento que retorna regularmente e que permite identificá-lo sem dificuldade: os mesmos heróis, o mesmo lugar, um mesmo ritmo dramático.

Essas narrativas são estruturadas com começo, meio e fim. Existe a preocupação com uma progressão lógica dos acontecimentos e o estágio da história é insistentemente contextualizado para o espectador, por meio de *flash-backs*, diálogos ou letreiros.

A serialidade é própria ao sintagma da televisão como sugere Arlindo Machado (2005), onde a narrativa é marcada pela descontinuidade e pela fragmentação. A divisão dos programas em blocos ou episódios, cortados por intervalos comerciais, em que os acontecimentos são reiterados sistematicamente, são características próprias ao meio televisivo. A estrutura serial na televisão é resultado, conforme Machado, de uma exigência mercadológica (anúncios comerciais), do longo tempo de exibição desses programas (uma telenovela fica no ar por até oito meses) e da recepção doméstica que tende a dispersar a atenção do espectador, o que foge ao controle do realizador porque o espectador pode mudar de canal e começar ou parar de assistir a qualquer momento. Assim, a cada novo episódio, a narrativa é contextualizada para o espectador e ao final do programa há um gancho que anuncia o acontecimento por vir depois do intervalo ou no dia seguinte.

O autor enumera três tipos de narrativas em séries na televisão. O primeiro diz respeito, sobretudo, à narrativa das telenovelas e mini-séries, onde um conflito central é apresentado nos primeiros capítulos e a



resolução só será apresentada no final do programa. No segundo tipo, temos uma história autônoma, onde são mantidos os personagens centrais e a mesma situação narrativa ao longo de toda a série. Uma história não interfere na outra. Os capítulos podem ser assistidos isoladamente. No terceiro tipo, a série mantém uma mesma temática mas mudam os personagens, os atores, os cenários. Porém Machado (2005, p. 86) faz a ressalva que a narrativa em série, mais associada à televisão, não nasceu nesse meio, e sim, na literatura, pois

ela já existia nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões etc.) nas narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do folhetim, utilizada na literatura publicada em jornais no século passado, continuou com a tradição do radiodrama ou da radionovela.

Na linguagem audiovisual a serialização começou no cinema, na década de 1910 com o aumento do público oriundo da classe média. Surgem salas de cinema luxuosas, os filmes, antes em curta-metragem, são produzidos envolvendo maior número de técnicos, aumento dos custos e da duração dos filmes. Para atender tanto ao público das classes sociais mais altas como ao público das camadas populares, mais envolvidos com *vaudevilles* e *nickelodens*<sup>21</sup>, os filmes em longa-metragem são exibidos na íntegra nos salões de cinemas e em partes, sem muito critério quanto à lógica narrativa, nas salas populares. Segundo Machado (2005, p. 87), “tudo isso que, nos primórdios do cinema, aparecia como desgoverno ou amadorismo, ganharia expressão industrial e forma significativa na televisão”. Parece-nos que os filmes dessa época não eram produzidos com o objetivo de manter uma

---

<sup>21</sup> Os *Vaudevilles* eram teatros de variedades populares do final do século XIX e início do século XX, principalmente na Europa, que exibiam diversas atrações como: peças teatrais, musicais, acrobacias, mágica, filmes e atrações eróticas. Os *nickelodens* eram espaços maiores que os *vaudevilles*, como galpões e armazéns, que reuniam um público urbano formado, sobretudo, por operários. Sobre os primórdios do cinema sugerimos o livro *O Primeiro Cinema* de Flávia Cesarino Costa (1995).

narrativa serial. A serialidade que Machado vê nesses filmes acontece no momento da exibição. Nos primeiros anos do cinema os filmes eram picotados e exibidos em partes separadas, pois dividiam a programação com outras atrações.

Também é bom lembrar que os realizadores dessa época tateavam uma linguagem própria ao cinema. Os filmes eram compostos por um amontoado de “vistas”, planos desconexos ligados por uma narrativa muito frágil. Segundo Costa (1995), essa primeira fase do cinema vai de 1895 até 1915 quando D.W. Griffith(1875-1948), diretor do filme *Nascimento de uma Nação* de 1916, construiu as bases da narrativa cinematográfica, via *close-up* e montagem paralela. As inovações técnicas adotadas por D. W. Griffith foram decisivas para a criação de uma linguagem especificamente cinematográfica, distinta dos padrões estéticos tomados de empréstimo ao teatro.

A televisão, portanto, incorporou a narrativa em série do cinema. Na década de 1970 do século XX, com a série cinematográfica *O Poderoso Chefão*, ocorre o caminho inverso: o cinema resgata a estrutura episódica da televisão a partir da trilogia de Coppola. Com a criação de trilogias hollywoodianas nos parece que há a intenção de incorporar elementos narrativos da televisão, como a estrutura em episódios, por parte da indústria cinematográfica, justamente na década de 1970, quando o cinema perde espaço para a televisão, novo meio de comunicação de massas, cada vez mais popular.

Nas trilogias autorais que analisamos, ao contrário, a cada filme mudam os personagens, o cenário, o tempo histórico, mas o texto se refere ao mesmo discurso. Na trilogia realizada por Kieslowski, por exemplo, o discurso é

formulado sob diferentes situações, personagens, motivações e enredos. A unidade discursiva nos três filmes é ancorada nos ideais da revolução francesa: Liberdade, Igualdade e Fraternidade. Cada filme é independente, possui sua própria história, ainda que sempre se remeta ao mesmo discurso. O que nos leva a lançar uma hipótese agora e que será desenvolvida mais a frente: as trilologias autorais fazem parte de um mesmo discurso que é formulado textualmente por três vezes, em três histórias diferentes.



Trilogia das Cores. Fonte: <http://www.screamyell.com.br/secoes/trilogia.html>, em 29/01/2009

Torna-se prudente esclarecer a orientação que tomamos diante da noção de discurso, e a partir daí, estabelecer as relações com o discurso cinematográfico. Seguimos o entendimento de discurso presente na obra de Foucault (2005, p. 55): “prática que forma sistematicamente os objetos de que fala”. O que nos leva a entender o discurso como uma prática formada por uma série de objetos (temas) que se materializam e tem significado histórico. Orlandi (2007, p. 153) define o discurso como “aquilo que segue um curso, um projeto, aquilo que retorna”. Diante da definição de Orlandi não podemos deixar de fazer uma analogia com a trilogia cinematográfica, na direção que estamos propondo para o nosso objeto de estudo, ou seja, um projeto autoral, que

segue uma regularidade enunciativa (a série), que retorna em outro contexto com outra formulação textual (cada filme da série).

Na Teoria do Cinema, o discurso cinematográfico é visto de diferentes maneiras. Para Xavier (2005) o discurso é o conjunto de valores políticos e ideológicos inscritos nos filmes. Assim, a decupagem clássica legitima o discurso da classe dominante e o cinema de Eisenstein, por exemplo, é descrito como “cinema-discurso”, pelo forte conteúdo social e revolucionário. As formas como os cineastas lidam com a produção de sentido do filme caracteriza, para Xavier, uma forma de discurso. Esse autor distingue a linha que faz de tudo para esconder a construção discursiva do filme (transparência) daquela que explicita a sua construção (opacidade)<sup>22</sup>. O discurso cinematográfico, para Brito (1995, p. 204) é formado pelas escolhas do realizador, as marcas do discurso sobre a narração fílmica, “o modo mesmo como alguém está sendo mostrado já constitui o discurso: qual o ângulo em que ele é filmado? De perto ou de longe? De baixo ou de cima? A câmera está parada ou em movimento?”

Para Noel Burch (1992) o discurso é a forma como o cineasta intervém no funcionamento do filme. Ele cita a montagem poética de Eisenstein, o uso da câmera na mão e os falsos *raccords* (passagem de um plano a outro) no cinema moderno como exemplos de discurso. Em Metz (1972) encontramos a definição de discurso cinematográfico como a narração que é proferida por alguém, “a narração é o discurso por implicar num sujeito de enunciação” (p.

---

<sup>22</sup> O cinema clássico preocupa-se em envolver o espectador na representação, na trama, tratando, assim, o filme como “janela para o mundo”, que tenta ao máximo esconder a interferência dos realizadores na construção da linguagem. O filme aconteceria “naturalmente” diante da câmera. Este tipo de cinema opera a transparência. Já o cinema moderno trabalha com a opacidade, isto é, procura promover o distanciamento do espectador em relação ao mundo representado no filme, incorporando no discurso as inscrições do autor.

39). Na análise de Rossi (2007, p. 49) o discurso é a representação, é “onde a realidade se deixa organizar em discurso, onde os objetos saem da errância e do anonimato próprio da sua presença no mundo e se convertem em representação”.

Até este momento, podemos dizer que as trilogias *hollywoodianas* buscam seu ponto de unidade no mesmo cenário e nos mesmos personagens que aparecem nos três filmes. O mundo representado, por exemplo, na trilogia *Senhor dos Anéis*, com seus personagens centrais, referências próprias e cenários familiares, é a unidade discursiva da série. Daí resulta a preocupação de um encadeamento lógico da trama. O espectador acompanha de um filme a outro a trajetória dos personagens centrais da trilogia.

Por outro lado, nas trilogias denominadas autorais, cada filme é um fragmento do mesmo discurso, porém, formulado com diferentes elementos, personagens e cenários. Nos dois modelos de trilogia temos um conjunto de enunciados que remetem ao mesmo objeto, ou seja, ao mesmo tema. O que muda, de fato, é a forma como os três filmes são narrados.



Trilogia *Senhor dos Anéis*. Fonte: [www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com), em 28/01/09.

Nas trilologias de Hollywood a narração nos parece ser motivada internamente. A saga da família Corleone, na série *O Poderoso Chefão*, ou as peripécias do *Homem Aranha*, fazem brotar, de dentro, o discurso da trilogia. Os três filmes são narrados com os mesmos elementos internos e é justamente essa história, dividida em três partes, que caracteriza a trilogia como tal. A máquina do tempo em *De Volta para o Futuro* é o mote para as contínuas viagens ao passado e ao futuro nos três filmes da série. As novas aventuras do grupo de piratas em *Piratas do Caribe*<sup>23</sup> é o que motiva um novo filme, assim como um archi-inimigo do *Super-Homem* que reaparece em busca de vingança, justifica uma continuação.

Essas trilologias são identificadas por meio de seus elementos diegéticos<sup>24</sup> internos. Em cada novo filme da série o espectador encontrará os mesmos elementos ficcionais. Cada filme é uma variação composta pelos mesmos elementos.



Trilogia Poderoso Chefão. Fonte: <http://www.webcine.com.br/filmessc/godfath1.htm>, em 20/01/09.

<sup>23</sup> Trilogia formada pelos seguintes filmes: *A Maldição do Pérola Negra* (2003); *O Baú da Morte* (2006); *No Fim do Mundo* (2007).

<sup>24</sup> Diegese é tudo aquilo que se relaciona ao mundo representado no filme. O tempo e o espaço ficcionais são diegéticos. Conforme Marc Vernet (*Apud* AUMONT *et al*, 2007, p. 114) a diegese é “tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador”.

Nas trilogias autorais, por outro lado, o pretexto diegético vem de fora. A motivação do texto é constituída por elementos externos, como a Segunda-Guerra (1936-1945) na trilogia de Rossellini, o silêncio de Deus na trilogia de Bergman, o pós-guerra na Alemanha de Fassbinder, a sexualidade feminina em Ana Carolina e a história norte-americana na trilogia de Lars Von Trier. Como nessas trilogias não é mantido os mesmos elementos internos, com a manutenção dos mesmos personagens e cenários, a âncora discursiva é dada por objetos exteriores. Cada filme é percebido como uma formulação do tema com diferentes elementos. Não existe uma ordem, um encadeamento da narrativa ou um mesmo elemento diegético que centralize o discurso. O que vai motivar a formação discursiva é uma nova visão sobre o mesmo tema dominante. Por isso, nessas trilogias, o encontro do texto acontece brevemente. Uma imagem remete à outra por sugerir outra forma de dizer o texto, em outra situação ficcional. Como na trilogia de Bergman<sup>25</sup>, o significativo da personagem do padre que encontra o fiel que acabou de se matar em *Luz de Inverno*; o menino vendo os tanques de guerra na rua em *O Silêncio*; e o delírio da adolescente em *Através de um Espelho*, que pensa ver Deus descendo do céu, quando na verdade trata-se de um helicóptero que vem buscá-la para interná-la no manicômio, são formas diferentes de dizer o mesmo texto que remete sempre ao discurso da ausência de Deus.

É curioso que os temas que organizam as narrativas nas trilogias autorais sejam, muitas vezes, grandes temas da humanidade, como a guerra e a pós-guerra, a religião, a sexualidade, o amor etc. Nos parece que a

---

<sup>25</sup> A *Trilogia do Silêncio* realizada pelo cineasta Ingmar Bergman entre os anos de 1961 e 1963 é composta pelos filmes *Através de um Espelho* (1961), *Luz de Inverno* (1962) e *O Silêncio* (1963).

abordagem de um grande tema justifica a expansão da narrativa em três filmes. Para dar conta do tema, o cineasta propõe uma trilogia como forma de, se não a ponto de esgotar o assunto, ao menos prolongá-lo, explorá-lo em outros contextos. Os conceitos abstratos que nomeiam as trilogias - como *Trilogia do Silêncio*, *Trilogia das Cores*, *Trilogia da Solidão*<sup>26</sup>, *Trilogia da Terra*<sup>27</sup>, *Trilogia da Incomunicabilidade*, *Trilogia da Dor*, *Trilogia da Vida*<sup>28</sup> - deixam escapar em suas proposições a possibilidade de encontrar respostas e conclusões sobre tais conceitos e discursos.



Trilogia da Vida – Fonte: <http://direland.typepad.com/direland/images/pasolini>, em 23/01/09.

Como vimos a trilogia está associada a termos como síntese, essência, concisão e harmonia. Essas palavras conotam a idéia de unidade, de acabamento do texto. O número três, sendo indivisível, formaria a imagem de algo inteiro, que não pode ser separado ou partido. Será possível encerrar um texto, lhe conferir unidade e conjunto definitivos? Como cada filme está interligado e se relaciona com os demais em trilogia?

<sup>26</sup> Trilogia do cineasta Cao Guimarães: *O Fim do Sem Fim* (2001), *A Alma do Osso* (2004); *Andarilho* (2008).

<sup>27</sup> Trilogia de Glauber Rocha formada pelos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *Idade da Terra* (1980).

<sup>28</sup> Trilogia de Pasolini: *Decameron* (1972), *Os Contos de Canterbury* (1973) e *As Mil e um Noites* (1974).



## Capítulo 2: Unidade e Conjunto

Na concepção da Análise do Discurso não existe um ponto inicial nem um ponto final nos textos e nem onde começa e termina o trabalho do autor, do analista ou do espectador. O texto é atravessado por inúmeras referências e autores e está sempre aberto a novas leituras e interpretações, “o sentido está sempre em curso” como quer Eni Orlandi (1996, p. 11).

O texto para o quadro teórico da Análise do Discurso é uma peça, uma unidade significativa que se abre diante do discurso. Uma frase (dita ou escrita) e um sintagma cinematográfico são tratados, assim, como texto. A obra física, com tamanho e volume, não constitui o texto. O texto é simbólico, é a prática do significante que gera sentido, interpretação. Como assinala Robert Stam (2003), a palavra texto, etimologicamente, quer dizer tecido, tessitura.

O texto não é entendido como uma unidade fechada, já que “tem relação com outros textos (existentes, possíveis e imaginários), com suas condições de produção e com a memória do dizer” (ORLANDI, 2001, p.87). Nenhum texto se basta e nenhuma interpretação se conclui. Orlandi vai enfatizar a incompletude do texto, que segundo ela, “marca uma abertura do texto em relação à discursividade” (Idem, p. 64). Os textos estão sujeitos à abertura do simbólico e à incompletude da linguagem por meio da política, onde

cada texto tem os vestígios da forma como a política do dizer inscreveu a memória (saber discursivo) na sua formulação. Um texto é sempre um conjunto de formulações entre outras possíveis, movimentos do dizer face ao silêncio tomado aqui como horizonte discursivo, o ‘a dizer’ e não o vazio (Idem, p.90).

A Análise do Discurso pretende romper com a visão do texto como portador de extensão que pode ser medido, que possui um abismo ou uma fronteira em determinado ponto. O texto é da ordem do discurso, “é uma peça de linguagem de um processo discursivo muito mais amplo” (ORLANDI, 2001, p. 61), que não fica limitado a ele mesmo, mas sofre a incidência do inconsciente e da ideologia. Enfim, os textos fazem parte de um discurso dominante. Orlandi diz ser impossível fechar um texto, lhe dar unidade, pois está sempre sujeito ao que ela chama de exterioridade, isto é, **a história.**

Um exemplo interessante de como um texto, enganosamente, pode reter, anunciar e dividir seus sentidos é a pontuação das frases. A pontuação como um aspecto formal é um instrumento do discurso, que segundo Orlandi ameniza a incompletude da linguagem. Na impossibilidade de inaugurar e fechar o discurso o sujeito pontua o texto na ilusão de enquadrar, de controlar os sentidos. A pontuação serve para centrar o texto e o sujeito que o escreve. “O fechamento do texto é um efeito, uma ilusão do autor” (ORLANDI, 1996, p. 76) para a falsa idéia de unidade. O ponto final, por exemplo, funciona como um esgotamento, como um acabamento impossível do texto. As reticências, por sua vez, anunciam um por vir, um acréscimo, são “signos de silêncio, presença de uma ausência anunciada” (Idem, p. 121).

Uma analogia feita com os elementos da pontuação gramatical nos levaria a supor que as trilogias operam pelo signo das reticências. Elas apontam, nessa ordem, por um dizer a mais em cada um dos filmes, sem contudo dar por encerrado o movimento do discurso.

Não que ocorra um anúncio explícito que diga que o discurso vai continuar no próximo filme da série<sup>29</sup>. A suspensão e a retomada do discurso se dá sob outras formulação e textualizações possíveis, como quer Orlandi, sugerindo um a mais por dizer. As reticências estariam, assim, postas antes e depois de cada filme da série. A estrutura sintagmática presente em trilologias parece não operar uma ordem horizontal e contínua do relato, mas reverberar, antecipando e anunciando relações entre significantes móveis.

Como os textos não podem ser fechados em unidades de sentido e os sujeitos, sejam eles autores, espectadores ou analistas, não ocupam lugares estáticos no movimento discursivo, a hipótese de as trilologias comportarem unidades textuais e conseqüentemente formarem conjunto cai por terra.

Para Michel Foucault (2005, p. 40) a questão da unidade material do texto (ou filme para nós) está presente no campo complexo e infinito do discurso, “no jogo de aparecimento e dispersão de seus conceitos”. Segundo ele, delimitar uma unidade na ordem do discurso torna-se uma tarefa quase impossível, pois o enunciado

é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente, porque está ligado não apenas a situações que o provocam e a conseqüências por ele ocasionadas mas a enunciados que o precedem e o seguem (Idem, p. 32).

Mas como podemos juntar em uma mesma ordem de discurso um conjunto de enunciados dispersos no tempo – como supomos ocorrer em trilologias? Os que faz com que três filmes diferentes pertençam à mesma ordem de discurso, compondo, assim, uma trilogia? Para essas questões Foucault

---

<sup>29</sup> Este recurso didático ocorre em algumas trilologias *hollywoodianas* como em *Guerra na Estrelas*, em que, antes de cada filme da série, há um letreiro que contextualiza para o espectador o estágio atual da narrativa. Os próprios personagens da série fazem alusões, em seus diálogos, sobre acontecimentos que ocorreram em filmes anteriores.

(2005) formula quatro hipóteses, as quais servem de base para a nossa análise.

Na primeira, Foucault estabelece que os diferentes enunciados podem formar um conjunto “quando se referem a um único e mesmo objeto” (p.36). O mesmo tema, para Foucault, pode ser um critério de agrupamento entre diferentes enunciados ao longo da história. Disciplinas como a economia política e a psicopatologia formariam discurso através do mesmo **tema** que as relaciona. No entanto, tão logo formula essa hipótese, Foucault a abandona com a alegação que um mesmo discurso está associado a muitos temas, que são, por sua vez, modificados ao longo da história. Ele conclui, assim, que não podemos estabelecer uma unidade temática para o discurso. Foucault esbarra novamente na idéia de dispersão, ao dizer que a unidade dos discursos sobre a loucura, por exemplo, é marcada por transformações de enunciados e temas que possibilitam a permanência de tal discurso na história.

Ao propor a segunda hipótese, o autor observa que a semelhança entre a forma e o encadeamento pode ser um critério para propor conjuntos de enunciados. O discurso seria formado por um mesmo **estilo** entre diferentes enunciados. Foucault cita a ciência médica que, a partir do século XIX, “se caracterizava menos por seus objetos ou conceitos do que por um certo estilo, um caráter constante de enunciação” (p. 37). Essa hipótese leva Foucault a falar em diferentes **formulações** do mesmo discurso. Os enunciados da ciência médica se modificam ao longo da história, se relacionando e se excluindo a cada novo enunciado, a cada nova formulação, mantendo um certo estilo de enunciação.

Outra hipótese apresentada diz respeito aos **conceitos** do discurso. Os conceitos denominados “permanentes e coerentes” seriam responsáveis por determinar um grupo de enunciados. Foucault cita o discurso da gramática, formada por um conjunto de conceitos tais como sujeito, predicado e verbo. Tão logo apresenta a esta terceira hipótese Foucault a nega dizendo preferir a sucessão simultânea dos enunciados à unidade coerente de conceitos.

Na quarta hipótese que levanta, Foucault (2005, p. 42) se pergunta:

mais do que buscar a permanência dos temas, das imagens e das opiniões através do tempo, mais do que retrair a dialética de seus conflitos para individualizar conjuntos enunciativos, não poderíamos demarcar a dispersão dos pontos de escolha e definir, antes de qualquer opção, de qualquer preferência temática, um campo de possibilidades estratégicas?

Nesse périplo Foucault descarta a existência de unidade do discurso. Pouco a pouco vai desmontando suas hipóteses e chega finalmente à noção de dispersão. Quanto a coerência do tema, ele argumenta ser próprio ao discurso a multiplicidade de temas, “a ativação de temas incompatíveis, ou ainda a introdução de um mesmo tema em conjuntos diferentes” (Idem, p.42). Com relação a unidade de conceitos ele observa que encontrou conceitos “que se diferem em estrutura e regras de utilização, que se excluem e ignoram uns aos outros” (p. 42). Quanto a hipótese que levanta sobre as formulações, o autor escreve: “encontrei formulações de níveis demasiados diferentes e de funções demasiado heterogêneas para poderem se ligar e se compor em uma figura única e similar” (Idem).

A partir dessas análises, Foucault elege a **dispersão** como procedimento de análise do discurso, ao entender que os textos são retomados e transformados infinitamente, pois sempre há algo mais por dizer e sempre o que se diz tem relação com outros textos. Foucault conclui: “deparei-me

com séries lacunares e emaranhadas, jogos de diferenças, de desvios, de substituições, de transformações” (2005, p. 42). Segundo ele, a análise da formação discursiva deve ter a preocupação de descrever como um conjunto de enunciados forma um “sistema de dispersão”, isto é, uma regularidade na transformação dos enunciados. Foucault (2005, p. 43) chama isso de “regra de formação” do discurso, que, para ele, é todas

as condições a que são submetidas os elementos dessa repartição (objetos, modalidade de enunciação, conceitos, escolhas temáticas). As regras de formação são condições de existência (mas também de coexistência, de manutenção, de modificação e de desaparecimento) em uma dada repartição discursiva.

O discurso, para Foucault, não é um acúmulo, um empilhamento de enunciados, mas, ao contrário, uma dispersão dos enunciados. Quando se fala ou se escreve uma frase se deixa para trás uma infinidade de frases por dizer: porque se falou isto e não outra coisa. A composição líquida e fragmentária da unidade torna-se obstáculo para a delimitação e o entendimento das partes que compõem um sistema discursivo. Portanto, consideramos necessário tomar outro caminho para chegar ao ponto que nos interessa: a “arquitetura de coerências” discursivas presente em trilogias.

O diálogo com o pensamento de Foucault nos leva a afirmar que as trilogias são um sistema que se caracteriza pela regularidade de sua prática discursiva, isto é, um

sistema de regras que teve de ser colocado em prática para que tal objeto se transformasse, tal enunciação nova aparecesse, tal conceito se elaborasse, metamorfoseado ou importado” (2005, p. 83).

As quatro hipóteses formuladas por Foucault sobre as formações do discurso podem ser apresentadas da seguinte forma: 1) Tema, 2) Estilo, 3)

Formulação e 4) Dispersão. Cabe a nós, a partir daqui, descobrir como é formado o discurso na trilogia cinematográfica. Seguindo as hipóteses de Foucault, quais os procedimentos utilizados pelo cineasta de trilogia para que imagens dispersas em diferentes filmes constituam uma mesma ordem de discurso? Vamos tentar demonstrar a seguir como as hipóteses de Foucault aparecem (ou não) em trilogias.

## **2.1. Concisão e Dispersão**

A escolha da Análise do Discurso como base de procedimento deste trabalho visa confrontar a idéia da obra como uma unidade em si mesma. O pensamento de Foucault e dos teóricos dessa corrente nos dá suporte para entender a série discursiva das trilogias. A trilogia, à primeira vista, seria o lugar em que um conjunto de enunciados, separados no tempo e no espaço, forma um discurso que se quer coerente. O conceito de *dispersão* em Foucault (2005) nos ajuda na tarefa de quebrar com a noção de continuidade e concisão nessas formações discursivas. Suspeitamos que a estrutura discursiva das trilogias opera sob o signo da dispersão de seus enunciados. Não existe, em trilogias, a completude e a organicidade presentes, por exemplo, na estrutura narrativa aristotélica, que prega o começo, meio e fim do relato.

Aristóteles em sua obra *Poética* defende uma poética (entendida como toda criação artística) completa e portadora de moral elevada: a tragédia. Para ele, a tragédia deve ser contada por seus artistas de uma forma causal, progressiva, e que leve uma situação à outra, naturalmente, em direção ao

desfecho da história narrada, formando, assim, um todo. A ordem no relato é sinônimo de belo para Aristóteles (2002, p. 52), pois “quanto maior for a extensão de um argumento, mais bela resultará a obra em razão de sua extensão e sempre que este resulte compreensível como um todo”.

Uma trilogia autoral pode comportar personagens, lugares e tempos históricos distintos em cada um dos filmes que a compõe, mas, contudo, sem perder de vista um mesmo fundo discursivo que a interligue. Não existe uma estrutura que encadeie a narrativa no sentido pensado por Aristóteles: uma trajetória concisa e inteira, que encaixe uma parte ou filme, de modo a compor um todo composto de começo, meio e fim. As relações existentes entre os três filmes não se encontram ordenadas, pelo contrário, estão dispersas, esperando contato com outro significante que lhe dará sentido enquanto um diálogo travado e possível. Para Aristóteles, se uma das partes que compõe a narrativa fosse desprezada ou suprimida, o todo estava perturbado e quebrado. O ‘todo’, se é que existe, nas trilogias, **não** é traído se deixamos de assistir um dos filmes. Sempre contém um sentido, enquanto complemento de um discurso mais amplo.

Podemos afirmar, retomando a noção de texto como objeto histórico que é a materialização e a projeção do discurso, como o entende a Análise do Discurso, que a tentativa dos autores de trilogias de criar uma unidade textual é ilusória. Para Orlandi (2001, p. 112), a idéia do texto como uma unidade com

começo, meio e fim, tendo um autor que se representa em sua origem, com sua unidade, lhe propiciando coerência, não-contradição, conferindo-lhe progressão e finalidade” está no campo impreciso do imaginário.



Assim a obra não se caracteriza como um sistema fechado, pois está em jogo outros elementos além da própria forma do texto. A noção de origem, fechamento e unidade da obra é confrontada com outros textos que o autor leu (ou viu) e que ficaram no seu inconsciente, a memória da qual o autor não tem controle, a ideologia que passa pelo terreno movediço do inconsciente. O autor, portanto, no campo discursivo, é um sujeito histórico.

O discurso é sempre incompleto, nos diz Orlandi (2001, p. 115), assim como são incompletos os sujeitos e os sentidos. No discurso não há começo nem fim absolutos, pois

todo texto é heterogêneo do ponto de vista de sua composição discursiva, ele é atravessado por diferentes formações discursivas, ele é afetado por diferentes posições do sujeito, em sua relação desigual e contraditória com os sentidos, com o político, com a ideologia.

O discurso é formado por textualidades, isto é, novas versões do mesmo discurso. A textualidade, conforme Orlandi (2001), articula a interpretação e a formulação. No caso das trilologias cinematográficas podemos pensar que as textualizações são as novas formulações do mesmo tema que são apresentadas a cada filme da série. O cineasta propõe uma nova interpretação do tema com outros elementos diegéticos.

Reportando-nos a algumas trilologias, podemos constatar a idéia de uma nova interpretação do mesmo tema: na trilogia de Bergman aparece a temática da perda da fé e do silêncio de Deus no século XX; na *Trilogia das Cores* de Kieslowski temos a revisão dos temas da Revolução Francesa no século XX; com Alejandro Inárritu a discussão sobre a supressão das fronteiras culturais e pessoais ocasionadas pela globalização; Antonioni, na sua trilogia da Incomunicabilidade, discute o tédio e a apatia na modernidade. Lars Von

Trier<sup>30</sup>, por sua vez, denuncia a tradição do discurso bélico na cultura norte-americana.



Trilogia da Guerra – Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/roma-cidade-aberta.asp>, em 24/01/09.

A permanência de um **tema** central pode ser um ponto de ligação entre os textos do discurso? Foucault, sobre essa hipótese, alerta que o discurso é formado não apenas por um tema, mas por muitos. Porém quando o tema do discurso é transformado, quando retorna, some e volta a aparecer, ele pode sim, ser considerado o ponto que amarra os textos ao discurso. Foucault (2005, p. 50) escreve

Diremos, pois, que uma formação discursiva se define (pelo menos quanto a seus objetos) se se puder estabelecer um conjunto semelhante; se se puder mostrar como qualquer objeto do discurso em questão aí encontra seu lugar e sua lei de aparecimento; se se puder mostrar que ele pode dar origem, simultânea e sucessiva, a objetos que se excluem, sem que ele próprio tenha que se modificar.

Mesmo que o tema se disperse, fique um tempo de lado, que apareçam outras questões na mesma ordem discursiva – caso o tema seja recorrente e for possível ligar os diferentes enunciados àquele tema central - temos um

---

<sup>30</sup> O cineasta Lars Von Trier realizou a trilogia formada pelos filmes *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005) e *Washington* (Inédito).

único e mesmo discurso. É o que ocorre nas trilogias quando o mesmo tema perpassa os três filmes. Na trilogia realizada por Rossellini<sup>31</sup> o tema central é a convivência entre as diferentes culturas nos países europeus invadidos durante a Segunda-Guerra Mundial. O tema (re)aparecerá de diferentes maneiras, ora na separação entre uma mãe e o seu filho italianos em *Roma Cidade Aberta*, ora na *gang* em que meninos vendem objetos roubados aos soldados ingleses e norte-americanos na Alemanha do pós-guerra (*Alemanha Ano Zero*) e nos episódios de *Paisà*: o relacionamento de uma prostituta, italiana, com um soldado norte-americano; a cena em que menino italiano conversa na rua com um soldado americano bêbado; outra em que uma família italiana busca abrigo em uma ruína junto com soldados alemães etc.

Bergman, em sua trilogia, trata da ausência de Deus. O filme *Através de um Espelho*, apresenta uma família em crise pois não consegue reverter a loucura e a conseqüente internação da filha adolescente; em *O Silêncio*, as personagens centrais são duas irmãs que, ao fugirem da guerra, traem uma a outra. No filme *Luz de Inverno* o personagem central, um padre, não consegue impedir que um dos fiéis da sua igreja cometa suicídio. Para Bergman, o silêncio de Deus manifesta-se na guerra, no suicídio, na loucura e na traição. O discurso que Bergman constrói percorre esses vários temas, porém sempre está relacionado ao tema dominante: a ausência de Deus.

Quando o tema cria um percurso entre um texto a outro, por meio de um conjunto de enunciados que se referem ao mesmo objeto, podemos organizar, mesmo que imaginariamente, uma unidade de discurso.

---

<sup>31</sup> Trilogia composta pelos seguintes filmes: *Roma, Cidade Aberta* (1945), *Paisà* (1946) e *Alemanha Ano Zero* (1948).



Trilogia do Silêncio – Fonte: <http://cc-cinecom.blogspot.com/2007/04/trilogia-do-silncio-por-mrio-francisco.html>, em 10/02/09

Na trilogia de Ana Carolina<sup>32</sup> o tema recorrente da repressão à mulher é transformado ao longo da série de enunciados. No filme *Das Tripas Coração*, o cenário é um colégio de freiras, do tipo internato, e a cineasta discute o seu caráter repressor na formação da sexualidade das adolescentes que lá estudam; em *Mar de Rosas*, conta a história de uma adolescente que promove pequenos atentados domésticos contra seus pais que põem em xeque a estabilidade da instituição familiar; já no filme *Sonho de Valsa* temos a filha adolescente que luta contra a atração sexual que sente pelo pai. O tema será revisto nos três filmes, adquirindo outras faces do mesmo objeto ao longo da série. Em uma cena do filme *Mar de Rosas*, a adolescente é agarrada, vendada e jogada dentro de um automóvel, uma cena que lembra muito o procedimento utilizado pela ditadura militar brasileira no período de 1964 a 1980 na repressão aos jovens insurgentes. O triângulo amoroso do filme *Das Tripas Coração*, composto por um professor e duas professoras, discute a liberdade e a castração sexual sob os olhos de Deus, isto é, dentro do internato das freiras: a cena em que esses três personagens andam abraçados e nus

<sup>32</sup> Trilogia formada pelos filmes: *Mar de Rosas* (1977), *Das Tripas Coração* (1982) e *Sonho de Valsa* (1987).

pelos corredores da instituição, representa a discussão. A família burguesa é posta na berlinda em *Sonho de Valsa* a partir de um roteiro que trata de incesto e bigamia. Todas essas situações se reportam ao mesmo objeto na trilogia, ainda que apareçam outros temas na formação do discurso e que certos enunciados fujam de determinada delimitação temática. No entanto, podemos identificar um mesmo tema organizador que sempre acaba sendo retomado nos três filmes: a repressão sexual feminina.

Sobre a relação entre diferentes objetos, Foucault (2005, p. 49) analisa a formação do discurso sobre a loucura no âmbito da psiquiatria no século XIX. Ele mostra como uma série de objetos de diferentes instâncias da sociedade, como medicina, justiça e aparato policial foram relacionados ao discurso psiquiátrico. Neste aspecto, ele analisa que

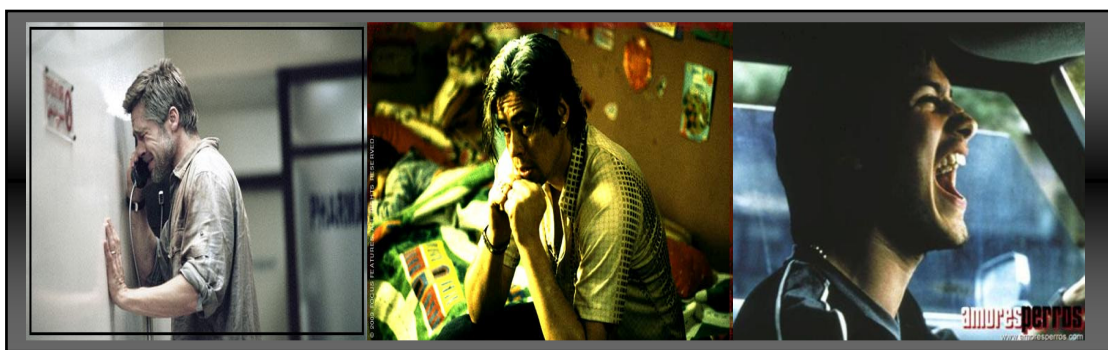
se, em nossa sociedade, em uma época, o delinqüente foi psicologizado e patologizado, se a conduta transgressora pôde dar lugar a toda uma série de objetos de saber, deve-se ao fato de que, no discurso psiquiátrico, foi empregado um conjunto de relações determinadas.

O atestado de loucura é, a partir daquele momento, relacionado a outros campos e técnicas do saber como a avaliação médica, a decisão jurídica, o histórico penal, normas familiares e sexuais etc. No discurso da psiquiatria novos temas aparecem e outros são deixados de lado, conforme a época histórica. É essa relação complexa que Foucault (2005, p. 53) quer enfatizar quando diz que

não são os objetos que permanecem constantes, nem o domínio que formam; nem mesmo seu ponto de emergência ou seu modo de caracterização; mas o estabelecimento de relações entre superfícies em que podem aparecer, em que podem ser delimitadas, analisadas e especificadas.

Foucault (2005, p. 54) postula que a análise dos temas que formam um discurso deve levar em conta a “regularidade que rege a sua dispersão”. Uma formação discursiva, portanto, segue uma regularidade no tema que aborda, não deixando de incluir e excluir, em alguns momentos, outros temas na mesma ordem do discurso.

O tema central da trilogia do cineasta Alejandro Inárritu<sup>33</sup> é a era globalizada, onde o mundo torna-se cada vez menor e o acaso cruza as vidas das pessoas nas grandes metrópoles. O seu discurso sobre o tema não exclui o aparecimento de outros objetos como: o desemprego entre jovens mexicanos que ocasiona o envolvimento com rinhas de cachorros e o mundo das celebridades em *Amores Brutos*; o alcoolismo de um ex-presidiário em *21 Gramas*; e a situação dos imigrantes mexicanos nos Estados Unidos, em *Babel*.



Trilogia de Inárritu. Fonte: <http://images.google.com.br/images>, em 30/01/09.

Constatamos, ao analisar as trilogias autorais, que todas, sem exceção, modificam em cada um dos filmes o contexto da trama e os personagens representados. Isso reforça a hipótese de novas **formulações** para a

---

<sup>33</sup> A trilogia é composta pelos filmes *Amores Brutos* (2000), *21 Gramas* (2002) e *Babel* (2006).

exploração de um tema central que vai orientar as trilogias autorais. Como diz Orlandi (2001, p. 65), sobre as versões do texto, “ainda que o sujeito repita o mesmo, já é outro texto, outra formulação”.

Os cineastas que realizam trilogias utilizam como estratégia discursiva uma série de enunciados que se relacionam sistematicamente. O texto é constantemente retomado e confrontado, assumindo diferentes significantes ao longo da série. Assim, podemos supor que a regularidade de enunciados para o mesmo discurso é dada por novas **versões** que são formuladas a cada filme. As versões, que Orlandi (2001, p. 94) denomina de *variança*, “não são aqui consideradas como defeito, mas como **impossível da unidade** (grifo nosso): a variança, como dissemos, é a base do texto, é a condição da formulação (das formulações)”.

Com base na idéia de diferentes versões podemos dizer que os textos nas trilogias podem transformar seus significantes e sentidos com a premissa de que são uma variação, outra versão para um mesmo discurso. A investigação de Antonioni na *Trilogia da Incomunicabilidade*<sup>34</sup>, por exemplo, não configura uma armadura, um esgotamento sobre o tema, sobre o discurso, mas por outro lado, a possibilidade de aprofundar e propor novos olhares e textualidades sobre o mesmo discurso. Como sugere França (1996, p.15) a respeito da série de Kieslowski sobre os dez mandamentos cristãos (citada aqui), cada filme representa um problema formulado por dez vezes.

Não se trata de uma pura repetição em série. A variação, assim, “não é a repetição do mesmo (que se multiplica) mas a distância constitutiva de toda formulação, deslocamento que impede a repetição estrita, exata” (ORLANDI,

---

<sup>34</sup> Trilogia realizada por Michelangelo Antonioni, formada pelos seguintes filmes: *A Aventura* (1960), *A Noite* (1961) e *O Eclipse* (1962).

2001, p. 95). Em cada formulação (filme) da série há um deslizamento dos sentidos que gera uma versão transformada do discurso proposto pelos cineastas.

Deste modo, um filme de uma trilogia não se caracteriza como uma unidade e nem mesmo os três filmes podem ser encarados como um conjunto fechado. Há retomadas, versões, transformações de um texto que nunca se conclui, que nunca se fecha e que tampouco é contínuo. Dialogando com a noção de série em Foucault, as imagens nas trilogias autorais não possuem uma ordem linear e coerente, elas coexistem simultaneamente.



Trilogia da Incomunicabilidade. Fonte: <http://cinemaitalianorao.blogspot.com/2008/02/antonioni-e-trilogia-da.html>, em 12/02/09.

O que deve ser levado em conta é o acontecimento do discurso, esse novo surgimento, essa nova aparição em cada filme, sem a ilusão de alguma origem, fim e continuidade do texto. Um novo filme da série possibilita a retomada do enunciado, novas possibilidades textuais, já que o acontecimento do enunciado, segundo Foucault (2005, p. 32),

é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação, porque está ligado não apenas a situações que o provocam, e a consequências por ele ocasionadas,



mas ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem.

Um dado que reforça essa hipótese são os diferentes contextos em que cada filme da trilogia se apresenta: diferentes personagens, lugares, períodos históricos e tramas, porém em torno do mesmo discurso que o identifica. Na trilogia de Gus Van-Sant<sup>35</sup> o discurso sobre a juventude norte-americana contemporânea comporta diferentes cenários e personagens. No filme *Elefante* dois jovens realizam um atentado dentro da escola em que estudam. Em *Últimos Dias* acompanhamos a recriação do tormento pessoal e o suicídio do *rock-star* Kurt Cobain, líder da banda Nirvana. No filme *Paranoid Park* o diretor aborda o universo de jovens *skatistas* americanos.

Na trilogia de Roberto Rossellini temos vários olhares sobre a Segunda Guerra Mundial. A guerra é o pano de fundo para três histórias diferentes sob a perspectiva das mulheres e das crianças em meio ao conflito.

As trilogias, tomadas sob esse ponto de vista, funcionam como um discurso que acontece sob três modalidades textuais diferentes. Em cada filme da trilogia (de autor) há um retorno, um deslocamento, outra formulação para o mesmo tema. Não há repetição, haja vista que cada nova formulação tem relação tanto com o que já foi dito como o que ainda vai ser dito. Trata-se de outra posição do sujeito, do discurso e do mundo.

Na trilogia de Ana Carolina o aspecto central do seu discurso, a sexualidade feminina em uma sociedade patriarcal, adquire diferentes figuras: Deus em *Das Tripas Coração*; o marido em *Mar de Rosas* e o pai em

---

<sup>35</sup> Trilogia formada pelos filmes: *Elefante* (2002), *Últimos Dias* (2005) e *Paranoid Park* (2008).

*Sonho de Valsa*. Na trilogia realizada por Fassbinder<sup>36</sup> o discurso sobre três personagens femininas, na Alemanha do pós-guerra, corrompidas pelo poder (Lola), pelo dinheiro (Maria Braun) e pelas drogas (Veronika Voss) é formulado retomando o mesmo texto a cada filme, porém de outro modo, dentro de outro contexto. As três mulheres oscilam entre o passado nazista e o futuro incerto na Alemanha dos anos 1950. Veronika Voss vive presa a um passado de glória quando era estrela do cinema nazista. Maria Braun, por outro lado, ascende socialmente durante os anos do milagre econômico alemão, mas corrompe-se ao trair o marido que julga morto na guerra. Lola é a personagem que, enredada, não consegue abandonar o círculo de poder e corrupção no qual está envolvida. As três personagens são, cada qual a seu modo, dependentes de certa situação: Lola está presa ao seu cafetão, Veronika Voss é viciada em morfina e Maria Braun presa ao seu desejo de ascensão social e econômica a qualquer custo. O ponto no qual as três personagens desta trilogia de Fassbinder convergem é o tipo de concessão que foram levadas a fazer e que as confronta com seus próprios valores morais.

O discurso de Antonioni sobre os dilemas amorosos é formulado com base na relação de três casais em crise na sua *Trilogia da Incomunicabilidade*. Nos filmes temos casais que estão em processo de separação ou que se envolvem sentimentalmente com outras pessoas. Em *A Noite*, temos Giovanni, um escritor que está lançando um novo livro e passa por uma crise no casamento. O casal vai a uma festa na casa de um rico empresário. Lá Giovanni conhece a filha do empresário, os dois flertam a noite toda. Sua esposa também se envolve com outro homem na festa. No filme *A Aventura*

---

<sup>36</sup> Trilogia formada pelos filmes: *Casamento de Maria Braun* (1979), *Lola* (1981) e *O Desespero de Veronika Voss* (1982).

um grupo de amigos faz um passeio de barco até uma ilha. O casal Anna e Sandro está distante um do outro. Anna desaparece da ilha sem explicação. Ao procurar Anna, Sandro acaba envolvendo-se com sua amiga, Cláudia. Em *O Eclipse* o casal Riccardo e Vittoria está em processo de separação. Vittoria conhece Piero, um corretor da bolsa de valores. Os dois se envolvem.



Trilogia de Gus Van-Sant. Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/paranoid-park/paranoid-park.asp>, em 02/02/09.

Em cada filme retorna o texto de diferentes formas. Consideramos que as trilogias são, portanto, a tentativa por parte dos cineastas de explorarem uma visão particular a partir de um discurso mais amplo. Um discurso singular, possível dentre outros. Cada filme funciona como um dispositivo que reativa outra versão, outra modalidade de enunciação para o mesmo discurso. A prática singular do discurso, na visão de Foucault (2005), se forma sob regras que o atualizam a cada nova formulação. Discurso em série. A cada novo filme da série o discurso é retomado, como afirma Foucault

(2003, p. 25), seu acontecimento possibilita “dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, jamais foi dito”. Não se trata, portanto, de dizer o novo, mas sim, um novo acontecimento do dizer a cada filme da trilogia. São os vestígios do texto de que fala Orlandi (2001, p. 123), sempre apontando para um dizer a mais, igual e diferente, isto é

um mesmo texto, imaginado, retorna em várias retomadas trabalhadas por um sujeito autor em diferentes formulações (versões) produzidas em uma história inacabada de diferentes textualizações possíveis.

### Capítulo 3: Vestígios

Existe alguma regra para que enunciados dispersos em diferentes filmes formem um discurso que se quer único? O ponto de ligação na trilogia pode ser encontrado na unidade de códigos cinematográficos que permite a articulação da sua diversidade textual? Que estratégias formais são utilizadas, mesmo que inconscientemente, para que as três narrativas funcionem como variação do mesmo tema?

Como vimos a delimitação do discurso não é precisa, diante disso, os cineastas marcam a singularidade de seus discursos por meio do mesmo modo de enunciação nos três filmes. Não basta na trilogia falar o mesmo texto, é preciso enunciar o texto de forma sistemática. A recorrência do significante é o que vai formar a prática regular do discurso. Mas de que maneira os autores de trilogias lidam com essa exposição e tentam, imaginariamente, enganar a dispersão do texto? Como os cineastas esforçam-se para darem ordem à dispersão dos enunciados? Uma hipótese que levantamos é que isso seja alcançado por meio das escolhas formais: um mesmo **estilo** que é seguido nos três filmes. Além de dizer o mesmo texto repetidas vezes, em diferentes modalidades, utiliza uma forma recorrente para expressar o texto, isto é, o enquadramento, o movimento da câmera, a composição da luz, a *mis-en-scené*, a trilha sonora, os cortes, colaboram para criar a idéia de unidade na trilogia.

A utilização recorrente da fotografia em preto e branco na *Trilogia do Silêncio* de Bergman, os planos fixos e geométricos na trilogia de Antonioni, a edição *clípada* presente na trilogia de Alejandro Iñárritu, o cenário e a

iluminação teatral da trilogia de Lars Von Trier, os planos-seqüência de Gus Van-Sant e a utilização do *zoom* na trilogia de Fassbinder apontam para as soluções encontradas para criar um sentimento de unidade formal entre os três filmes.

Sob esta perspectiva, a trilogia pode ser vista como uma metaenunciação, na medida em que os cineastas buscam uma estética própria à série, lançando mão dos mesmos códigos nos três filmes. Há um diálogo entre as imagens, uma reportando-se e citando a outra. O código opera, assim, na remissão dele mesmo.

Percebemos na trilogia de Antonioni uma mesma linha estética que é seguida nos três filmes. Há predominância dos planos fixos e gerais, a ausência de planos em detalhes. A câmera raramente movimenta-se, quando o faz, está posta em algum meio de transporte, como o carro (*A Noite*), o barco (*A Aventura*) e o avião (*O Eclipse*). Para entrar em movimento os personagens necessitam de um suporte, do contrário encontram-se inertes, sem rumo próprio, sempre retornando ao ponto de partida. Vejamos: Vittoria não vai muito longe depois de se separar de Riccardo, está sempre na mesma paisagem, na qual se destaca um grande observatório. Lídia e Giovanni perambulam sozinhos, livres para encontrar novos parceiros, a noite toda na festa, mas ao amanhecer, voltam a estaca zero. Em *A Aventura*, Sandro trai recorrentemente sua companheira.

Nessa trilogia, a montagem paralela, que alterna dois (ou mais) espaços, reforça a separação emocional entre os casais. Os personagens não convivem dentro da mesma imagem, estão divididos, em lugares diferentes. Em *A Noite* essa intenção fica bem evidente em uma cena que se passa em um hospital:

Giovanni, o marido, sai do quarto onde está hospitalizado seu amigo doente e se encosta, pensativo, na parede do corredor. Lídia, sua esposa, faz o mesmo gesto, só que em outro lugar do hospital. Podemos questionar o real sentimento entre o casal. Será que Lídia chora pelo amigo doente ou porque não ama mais Giovanni? Giovanni pensa na frágil saúde do amigo ou na sua crise com Lídia? No filme *A Aventura* acontece a mesma construção na montagem dos cenários: Cláudia, a esposa, passa a noite no quarto do hotel com insônia e Sandro, o marido, diverte-se na festa até a madrugada. As cenas são justapostas na montagem dando a idéia do descompasso afetivo entre os dois.

Antonioni compõe a *mis-en-scène*<sup>37</sup> repetidas vezes onde os casais sempre aparecem de costas um para o outro ou de costas para a câmera. Os casais não se comunicam, escondem seus sentimentos, raramente se olham. O próprio espectador do filme é privado da comunicação com os personagens. O silêncio, nesse caso, não é apenas verbal, mas também corporal. Ou melhor, a linguagem é mais corporal do qualquer outra coisa<sup>38</sup>. Na longa discussão inicial de *O Eclipse* os personagens falam muito pouco. As palavras funcionam mais como a interrupção de um silêncio contínuo, insistente. A composição dos enquadramentos também contribui para impor barreiras e obstáculos entre os personagens. O apartamento do casal é todo recortado por paredes, espelhos e portas que promovem o desencontro entre os dois e confunde a orientação espacial do espectador.

---

<sup>37</sup> Do francês, **pôr em cena**. Trata-se da marcação e da movimentação dos atores no espaço cênico.

<sup>38</sup> Deleuze (2005, p. 245) faz uma interessante análise do papel do corpo nos personagens da obra de Antonioni. Para Deleuze são corpos cansados, que carregam o peso do passado, “todos os cansaços do mundo e a neurose moderna”.

Em *A Aventura* o desencontro afetivo do casal revela-se na movimentação dos personagens no pequeno apartamento de Sandro. Eles aproximam-se e se distanciam. Sempre há um elemento na imagem que nos desvia do casal, que concorre com eles, tais como a cabeceira ornamentada da cama ou a sacada em segundo plano da qual podemos ver o movimento da rua. Ainda em *A Aventura*, há uma cena de discussão entre o casal Cláudia e Sandro no trem e a paisagem de fundo, em movimento, desestabiliza a nossa atenção para outros pontos da imagem.

Como assinala Deleuze (2005, p. 15), a construção dos espaços e a relação do fundo com o primeiro plano nos filmes de Antonioni intensificam o distanciamento entre os casais devido ao “enquadramento geométrico que, entre seus elementos, pessoas e objetos, só deixa subsistir relações de medida e de distância, transformando desta vez a ação em deslocamento de figuras no espaço”.

Nas cenas em que os personagens estão sozinhos os enquadramentos são abertos, arejados, existe a possibilidade de seguir outro caminho. Porém quando os casais se aproximam, próximos ou abraçados, o enquadramento é bem fechado, claustrofóbico, desarmônico. Os personagens debatem-se, querem sair daquela situação. A escolha, nessas cenas, de uma lente que comprime os personagens no mesmo enquadramento, sem pontos de fuga, sugere uma mesma forma de dizer o texto na trilogia.

Nessa trilogia, as imagens de mulheres contra a parede, em um canto da tela, são regularmente mostradas. Lídia é enquadrada emparedada no hospital; Cláudia, na delegacia; e Vittoria, no apartamento do casal. Elas tentam sair da relação que as sufoca, mudam as personagens e os locais, mas



o texto é o mesmo. As mesmas situações coexistem na trilogia. O significante de Vittoria contra a parede poderia muito bem estar nos outros dois filmes. Assim como as imagens de espaços vazios na cidade no início de *A Noite* e no final de *O Eclipse* são perfeitamente intercambiáveis.

Frente ao discurso o texto perde a linearidade dos signos e se dispersa na memória. A rede de múltiplas possibilidades nessas narrativas aponta para um devir do extra-campo: o que se mostra pode muito bem ter relação com o que já se viu ou ainda vai aparecer<sup>39</sup>. Pensamos que a estrutura narrativa de trilogias no cinema é partida. Seus cacos de signos espalham-se, estilhaçados, na materialidade dos filmes que o espelham. As imagens na trilogia, portanto, devem ser consideradas dentro do contexto das outras imagens que as cercam, que estão em volta, umas refletindo nas outras.

Quando assistimos no *O Eclipse* a cena em que Vittoria e Piero, beijam-se e se afastam, como em uma luta corporal, a memória atualiza a mesma imagem que também está presente nos outros dois filmes da série, porém em outro contexto e com outros personagens. São fragmentos de imagens que se encontram momentaneamente, sem grandes conseqüências, em contatos frágeis, “não se trata de construir uma trilogia como uma unidade estritamente ligada e fechada sobre si, mas suscitar inúmeras articulações e conexões possíveis entre diferentes partes dela” (FRANÇA, 1996, p. 59).

Na trilogia de Bergman, uma mesma imagem é evocada nos três filmes. O personagem central de *Luz de Inverno*, um padre, é repetidas vezes enquadrado com a imagem de Cristo crucificado ao fundo. Em *Através de um espelho* o personagem do pai levanta os braços em frente a uma janela como o

---

<sup>39</sup> Sugerimos aqui um diálogo com o “já-dito” e o “jamais dito” em Foucault (2005, p. 28)

gesto da crucificação ao perceber que negligenciou a família para seguir sua carreira de escritor. No filme *O Silêncio* uma das irmãs trai a outra com um homem e rompe o estranho vínculo que as unia<sup>40</sup>. Em uma das cenas, após uma discussão entre as duas, a irmã traidora faz o mesmo gesto de crucificação, com os braços abertos e com a sombra de uma cruz no peito.

Rossellini utiliza um mesmo estilo na passagem de uma cena à outra na sua trilogia, recorrendo ao código do *fade*<sup>41</sup>. Em cada final e começo de cena a transição entre as imagens é realizada por uma fusão que escurece e clareia um espaço/tempo e outro. O recurso lembra muito a passagem de uma página à outra. Na mesma trilogia são recorrentes as cenas na rua, filmadas com a câmera na mão. Mais do que uma marca estética do Neo-Realismo italiano, as cenas documentais na rua são realizadas sistematicamente na trilogia de Rossellini. As cenas com os bondes circulando pelas ruas e os passageiros olhando para a câmera transitam entre os três filmes.

A composição serial dos enunciados na trilogia é dispersa, desconstruída, enfim, transformada. Para Andréa França (1996, p. 55) a comunicação dos enunciados na narrativa serial é frágil, momentânea. Pequenos gestos que se repetem, fragmentos musicais que “invadem” o outro filme, imagens que se refazem e somem rapidamente, dão às imagens das trilogias “presenças simultâneas e coexistentes”. França vai falar do trânsito dessas imagens que, segundo ela, ultrapassam o enquadramento a que estão impostas, pois quando uma imagem evoca outra que está presente em outro filme da série temos um “enquadramento que é afetada por todos os lados”

---

<sup>40</sup> Bergman sugere, nesse filme, uma relação incestuosa entre as irmãs e o filho de uma delas. Na *Trilogia do Silêncio* não apenas Deus trai os homens, mas os homens também traem a Igreja. Incesto, suicídio e loucura aparecem nos três filmes.

<sup>41</sup> *Fade* é um recurso estético que escurece (*Fade In*) ou clareia (*Fade Out*) a imagem.

(FRANÇA, 1996, p.56). Na trilogia de Kieslowski, segundo ela, um exemplo são os planos, presentes nos três filmes, com pessoas idosas que tentam alcançar, com muita dificuldade, uma lata de lixo. Na mesma trilogia os personagens ultrapassam os filmes dedicados a suas histórias: em *A Fraternidade é Vermelha* todos os personagens da trilogia encontram-se na cena em que uma balsa sofre acidente no Canal da Mancha. Os personagens estão entre os sete sobreviventes do acidente.

A natureza das séries é completamente diferente da natureza das estruturas. A estrutura pressupõe, segundo França, uma imagem “fechada, orgânica” (idem, p. 54). Enquanto nas estruturas temos um encaixe coerente e lógico dos elementos narrativos, nas séries há imagens transitórias, que coexistem no tempo e no espaço. Imagens dispersas em três filmes que dialogam, uma remetendo à outra. Essas imagens rompem, portanto, com enquadramentos rígidos. França vai enfatizar o estado de potência das imagens em série, como nas múltiplas representações e presenças que reaparecem, mesmo que em filmes separados, pois “a narrativa serial (...) potencializa as presenças e faz com que se veja nas interpenetrações das histórias um acontecimento simultâneo a inúmeros outros” (p. 55). Na leitura que França faz da trilogia de Kieslowski, constata que imagens referentes à representação da fraternidade aparecem também no filme dedicado ao tema da igualdade e vice-versa. As imagens nas séries tendem a escapar de uma estrutura (filme) única, elas se multiplicam e se partem em reaparições.

Imagens de água corrente espalham-se pela *Trilogia da Dor*<sup>42</sup>, como no banho de cachoeira de personagem Héctor em *Roda dos Expostos*, a

---

<sup>42</sup> A *Trilogia da Dor*, realizada pela cineasta Maria Emília de Azevedo, é composta pelos curtas-metragens *Alva Paixão* (1995), *Roda dos Expostos* (2001) e *Um Tiro na Asa* (2005).

torneira que não pára de vazar em *Um Tiro na Asa* e a bica que mata a sede dos poetas no filme *Alva Paixão*.

Na trilogia do cineasta Alejandro Iñárritu, as imagens dos acidentes que provocam uma aproximação e um confronto entre os personagens possuem esse efeito de dispersão. Em *Amores Brutos* um acidente de carro envolve todos os personagens e aproxima as suas histórias. Em *21 Gramas* outro acidente de carro vai cruzar as histórias dos personagens. No filme *Babel* um tiro disparado acidentalmente por dois meninos no Marrocos vai ganhar grandes proporções e atingir várias histórias ao redor do mundo.

Ana Carolina em sua investigação sobre a condição da sexualidade feminina joga com imagens de mulheres masturbando-se nos três filmes. Antonioni em sua trilogia sobre a incomunicabilidade amorosa evoca um mesmo enunciado nos três filmes: os casais estáticos, separados e juntos, de costas um para outro e para a câmera, não cruzam o olhar, não se comunicam. Eles olham para dentro de si mesmos.

O feixe que ilumina as relações entre os enunciados da *Trilogia do Silêncio* irrompe, por exemplo, na cena de *Através de um Espelho* em que os irmãos encontram-se desolados, em um navio naufragado, sob a chuva; e naquela em que o pastor Tomas, em *Luz de Inverno*, realiza missa em uma imensa igreja vazia, à deriva. Tais imagens dialogam e se atualizam nas cenas em que um menino vagueia solitário pelos corredores do solene hotel deserto de *O Silêncio*.

Bernardet (2004) propõe a expressão “série com variações” para analisar o filme *Dez* do cineasta Abbas Kiarostami<sup>43</sup>. A estrutura do filme segue

---

<sup>43</sup> Ishaghpour (2004, p.115) considera que os filmes deste cineasta: *Onde fica a casa do meu amigo?*, *E a vida continua* e *Através das Oliveiras* formam uma trilogia.

um método rígido em torno do número dez (são dez blocos), porém há pequenas variações entre um episódio e outro. O filme tem como cenário único um carro, sendo que uma câmera enquadra o motorista e a outra o passageiro e eles interagem. O método, segundo Bernardet (2004, p. 20), sofre variações na montagem - como a alternância do tempo em que cada personagem fica enquadrado e no ritmo entre um plano e outro – e assim “os blocos apresentam um forte denominador comum, ao mesmo tempo diferenciam-se como singulares”. O autor vê na obra de Kiarostami fortes indícios de serialismo, expresso na recorrência do elemento “carro” nos filmes do diretor; *Onde fica a casa do meu amigo?* “consiste numa série de variações sobre uma criança caminhando na rua”; em *O Vento nos levará* “os numerosos telefonemas do diretor de televisão com sua produtora formam uma série”; ou as séries de tomadas na filmagem de *Através das Oliveiras* (p. 21).

O autor identifica em Kiarostami um campo de significação que funciona na base da repetição e do entrecruzamento das histórias. A leitura de Bernardet tem o mesmo foco que estamos propondo para este estudo sobre trilologias. Ao realizar a sua análise, constata entre os filmes do cineasta iraniano elementos recorrentes que aparecem e transitam de um filme a outro, como a lata que rola em *Close-up* e a maçã no filme *O Vento nos Levará*. Para Bernardet (2004, p. 91), são “objetos que se movem nos filmes de Kiarostami”.

A trilogia como formação discursiva, que segue, por sua vez, uma lei na série de enunciados, pode ser agora melhor visualizada no cotejo com as imagens. Foucault (2005) diz ser próprio à natureza dos enunciados o fenômeno da recorrência. A coexistência do enunciado, no que ele comporta do passado e no que aponta para novos dizeres, possibilita a determinada

formação discursiva proliferar. A trilogia cinematográfica pode ser aproximada a um tema caro na obra de Foucault, o **arquivo**. Para o autor, o arquivo não constitui um grande acervo material de textos de um povo ou de uma determinada época. O arquivo não é, tampouco, a instituição que cataloga e preserva os documentos para as gerações futuras. Foucault sugere uma inversão na noção de arquivo e do próprio texto, não mais tratado como um documento, mas sim, como um **monumento**: um acontecimento histórico singular, único, que possui relação com outros enunciados que lhe formam. O arquivo é um sistema que faz aparecer “as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados” (2005, p. 148).

Foucault quer quebrar com a idéia de um passado original e imóvel, e para isso, defende a compreensão da história pela série de acontecimentos simultâneos e diferentes. O conceito de *dispersão* é chave para a proposta de análise histórica foucauldiana, que renega a imagem homogênea e totalizante de determinado período para privilegiar a multiplicação de acontecimentos históricos. Ele escreve:

fazer aparecer, em sua pureza, o espaço em que se desenvolvem os acontecimentos discursivos não é tentar restabelecê-lo em um isolamento que nada poderia superar; não é fechá-lo em si mesmo; é tornar livre para descrever, nele e fora dele, **jogos de relações**. (Grifo nosso) (Idem, p. 32).

O cineasta de trilogia, consciente ou inconscientemente, resgata e modifica o enunciado sistematicamente segundo regras próprias, como o faz Kiarostami. Por isso trata-se de um discurso singular, que foi enunciado por este sujeito e não outro. O arquivo também não é cronológico, ele está no

campo da memória e da ideologia. Não custa lembrar que a ideologia para a Análise do Discurso é inconsciente. O arquivo é a possibilidade do texto não ter fim, sempre reaparecer em outras condições e modalidades, ele é a memória do discurso. Sempre que falamos alguma coisa estamos recorrendo ao nosso arquivo pessoal, do qual não temos total domínio, pois falamos junto com outras falas. Nossa fala é parte de um processo histórico. A trilogia como um arquivo textual transforma os enunciados a cada nova formulação<sup>44</sup>. Cada imagem tem relação com uma série de outras imagens.

Na trilogia de Rossellini, as cenas com as famílias em volta da mesa para um miserável jantar se refazem nos os três filmes que abordam as conseqüências da guerra. Esse movimento intertextual acontece na trilogia de Fassbinder por meio das transmissões de rádio. Em *Casamento de Maria Braun* ouvimos a transmissão da final da Copa do Mundo de Futebol, ganha pela Alemanha em 1954; em *Lola* o locutor faz uma análise econômica da Alemanha do pós-guerra e em *Veronika Voss* escutamos um discurso político e canções americanas. As locuções radiofônicas na trilogia são os elementos que transbordam de uma história à outra, apontando pontos em que o texto formula-se diferentemente, mas permanece funcionando dentro do mesmo discurso.

Antonioni em sua trilogia reforça a idéia de reaparição da mesma imagem ao escolher a atriz Monika Vitti como personagem dos seus três filmes. A escolha não é aleatória e enfatiza, justamente, a relação entre as personagens, pois mesmo que Monika Vitti interprete personagens diferentes nos três filmes, faz com que façamos uma ligação entre uma personagem e

---

<sup>44</sup> Que fique claro que centramos a nossa análise na trilogia cinematográfica como um exemplo de arquivo na acepção de Foucault. Existem muitos outros exemplos de textos que se transformam a cada nova formulação.

outra: o mesmo olhar, o mesmo sorriso, o mesmo jeito de caminhar retorna e se atualiza em outra situação. A escolha dos mesmos atores em trilologias autorais<sup>45</sup> não é uma regra geral, ela é específica da trilogia de Antonioni, apesar de Bergman, na *Trilogia do Silêncio*, também brincar com a associação entre os atores. O ator que faz o marido da mulher esquizofrênica em *Através de um Espelho* é o mesmo que faz o suicida em *Luz de Inverno*; o padre de *Luz de Inverno* é o pai ausente em *Através de um Espelho*.

Na trilogia de Kieslowski identificamos um mesmo estilo estético na composição dos cenários. Cada filme representa uma das cores da bandeira francesa - branco, vermelho e azul. No filme dedicado ao vermelho existe a predominância de elementos com essa cor nos diferentes ambientes do filme. Os elementos-chave da narrativa são vermelhos como o *outdoor* que traz a imagem da personagem Valentine; a coleira da cadela que a protagonista atropela e que irá cruzar a sua história com a do juiz aposentado; o carro do jovem juiz, o bilhete da passagem da balsa que trafega no Canal da Mancha. No filme *A Liberdade é Azul* a pasta com as composições para o concerto do marido de Julie é azul, assim como o chaveiro que abre a porta do armário do hospital com os remédios que toma com a intenção de se suicidar; o único objeto que a personagem leva para a nova casa depois do acidente que modifica sua vida é um lustre azul; a piscina que envolve Julie num ambiente todo azulado. O branco, evidenciado em *A Igualdade é Branca*, está presente no busto de gesso que Karol Karol rouba e leva para a Polônia; na cena em

---

<sup>45</sup> Nas trilologias de Hollywood a escalção do mesmo ator nos três filmes é quase uma regra. O ator Sean Connery é lembrado até hoje por sua participação na série *James Bond* na década de 1970. Os exemplos são muitos: Silvester Stallone na pele de *Rocky Balboa*, Cristopher Lee como *Supermam*, Michael J. Fox em *De Volta para o Futuro*, Ralph Macchio em *Karate Kid* etc.



que Karol e Mikolaj correm na neve; no véu da noiva; e no gozo durante o sexo de Karol e Dominique.

Os enquadramentos na trilogia são feitos muitas vezes sobre uma moldura, sobre um recorte espacial que delimita a visão, como espelhos, vidros de carro, portas e janelas. O juiz aposentado de *A Fraternidade é Vermelha* vê a vida através das janelas da sua casa. Quando os vizinhos descobrem que ele espiona as conversas de telefone das pessoas do bairro, quebram as janelas. O olhar de Valentine sobre o juiz é enquadrado pelo recorte das portas da casa. Em *A Igualdade é Branca* Karol Karol vê Dominique através da janela da casa e da grade da prisão enquanto ela cumpre pena. O último olhar da filha de Julie em *A Liberdade é Azul* é emoldurado e deformado pelas luzes que incidem na janela do carro que sofrerá o acidente. Quando Julie visita a sua mãe no hospício vemos as duas refletidas dentro de um porta-retrato. A mãe assiste à televisão e fala para a filha que pelo aparelho “dá para ver o mundo todo”. Vemos pelo olho de Julie o reflexo do médico dando a notícia da morte do seu marido e da sua filha. Julie vê o enterro dos dois por uma pequena tela digital, quando a tela sai do ar, ela olha diretamente para a câmera do filme.

Kieslowski nos faz pensar que toda representação do real condiciona um recorte, um enquadramento. Não nos interessa aqui discutir a intenção do cineasta com esses re-enquadramentos da imagem<sup>46</sup>, o que importa para nós é que tal escolha formal é recorrente na trilogia.

---

<sup>46</sup> Para França (1996) Kieslowski reflete sobre a possibilidade ou não de enquadrar uma verdade sobre as pessoas, sobre o mundo e principalmente sobre a produção de imagem na contemporaneidade.

O tema do julgamento é constante na trilogia: o juiz aposentado de *A Fraternidade é Vermelha* continua julgando as atitudes dos vizinhos, o próprio juiz é exposto ao julgamento de Valentine e da sociedade quando se entrega para a polícia, o irmão drogado de Valentine é estampado no jornal para o julgamento público, a prostituta de *A Liberdade é Azul* é julgada pelos vizinhos, e o juiz francês trata mal Karol Karol por ele ser polonês em *A Igualdade é Branca*. Os preconceitos e falsos julgamentos são

O critério quanto a “forma e encadeamento” dos enunciados, sugerido por Foucault (2005) como o estilo do discurso, é posto em xeque quando analisamos as imagens da trilogia de Fassbinder. O filme *O Desespero de Veronika Voss* é um corpo estranho, do ponto de vista formal, em relação aos outros dois filmes. Apesar do tema e da formulação sobre as mulheres no pós-guerra na Alemanha dos anos 1950 estarem lá, a estética do filme difere muito dos outros dois. No filme em questão, a fotografia é radicalmente distinta. Veronika Voss vive presa na ilusão de um mundo glamourizado acreditando ainda ser uma famosa estrela do cinema nazista. A fotografia, em preto e branco, é toda brilhante, há uma aura (perdida) em torno da personagem. O uso de filtros e contraluzes ressalta a intenção de Fassbinder. Ou talvez seja a tentativa de demonstrar os efeitos da morfina que Veronika toma que faça com que o diretor realize estas escolhas estéticas.

Fassbinder parodia códigos de antigos filmes como o grafismo dos créditos, a passagem de uma cena à outra etc. A própria linguagem do filme incorpora o anacronismo da protagonista. O filme começa dentro de outro filme: em uma sala de cinema Veronika assiste a um antigo filme no qual foi protagonista. Na poltrona ao lado, também assistindo ao filme, está sentado o diretor Fassbinder. Enquanto *O Desespero de Veronika Voss* investe no jogo entre o branco e as sombras marcadas, os outros dois filmes possuem caminhos estéticos diferentes. Em *Maria Braun*, o vermelho dos créditos e do batom na boca da protagonista ganham destaque em relação ao fundo, com cores frias e pastéis evidenciando uma Alemanha decadente. Em *Lola* há o

---

embaralhados por Kieslowski na trilogia. França diz que o autor deixa o espectador livre para julgar os personagens, apontar o certo e o errado nas imagens, pois “as imagens também são armadilhas” (p. 41).

extremo da forma apresentada em *Veronika Voss*: os cenários são carregados por uma profusão de cores que beira o *kitsch*.

O modo como Fassbinder, em sua trilogia, formula a relação das protagonistas com as marcas recentes do nazismo e as suas posições frente ao momento atual do país destoa no caso da personagem de *Veronika Voss*. Ela encontra-se deslocada em relação ao tempo presente. Não é mais uma estrela de cinema tampouco encontrou seu lugar na nova Alemanha. Ela está presa ao passado nazista, diferentemente das outras personagens que se adaptam à situação do pós-guerra, mesmo que, para isso, tenham que se corromper. *Maria Braun* não tem limites na sua busca por ascensão econômica. Ela desliga-se do passado nazista, personificado no marido que volta da guerra, e se lança numa desenfreada escalada social, que envolve trapagens e muitos amantes. *Lola* é uma dançarina sustentada por um político corrupto que se prostitui para se manter dentro da alta sociedade. Ela envolve-se com um funcionário da prefeitura, honesto, fora do círculo de corrupção da cidade, mas acaba cooptando-o para o lado obscuro e corrupto. *Lola* e *Maria Braun*, para sobreviverem, entram na roda de corrupção e de traição numa sociedade onde tudo parece ser possível de compra. *Veronika Voss*, por outro lado, sobrevive aprisionada e entorpecida ao passado, sem posicionar-se por nenhum “lado” da sociedade atual. O jogo de luz na trilogia diz muito sobre a condição das personagens. Em *Lola* e *Maria Braun* a luz parte das protagonistas e preenche os ambientes. No caso de *Veronika Voss* a luz está em todo o ambiente, menos nela. A personagem sempre está apagada, na sombra, ela não emite luz.

Diante disso, podemos questionar por que o filme *Lili Marlene* (1981) de Fassbinder, não foi incluído na trilogia, pois também possui uma protagonista mulher e aborda o nazismo na Alemanha, só que durante os anos 1930. Nesse filme encontramos elementos característicos da trilogia, como as transmissões de rádio, a utilização do *zoom*<sup>47</sup> em momentos dramáticos, as cenas de cabaré, as luzes coloridas projetadas sobre os personagens etc. *Lili Marlene* está mais afinado com *Lola* e *O Casamento de Maria Braun* do que com *O Desespero de Veronika Voss*.

O filme conta a história de Willie, uma cantora de cabaré - como Lola e Maria Braun- que está noiva de Robert, um judeu que participa de um grupo anti-nazismo. Mas Willie conhece um influente militar nazista que a transforma na cantora oficial do movimento nazista. Como as outras personagens, ela divide-se entre dois mundos, no caso, o nazismo e o verdadeiro amor. Lola está dividida entre a paixão pelo funcionário honesto e os privilégios que usufrui na relação com o político corrupto. Maria Braun, por sua vez, transita entre o amor pelo marido, que representa o passado, e a influência profissional que o rico empresário lhe proporcionará no futuro. O dilema moral que assola as personagens é muito semelhante, porém a crise em Veronika Voss passa por outro viés: ela representa uma personagem que não é mais real, o que deixou de ser, uma estrela de cinema. De todo modo, as mulheres nesses filmes representam determinados papéis sociais a partir de conveniências pessoais. A insistência de Fassbinder em mostrar as mulheres olhando-se no espelho é emblemática: elas possuem duas caras.

---

<sup>47</sup> *Zoom* é um recurso ótico que aproxima ou afasta a objetiva da câmera do personagem ou do objeto filmado.

Talvez *Lili Marlene* tenha sido excluído do conjunto da trilogia – apesar do forte parentesco com os outros filmes - por retratar o período da ascensão nazista, diferentemente dos outros filmes que representam o pós-guerra, principalmente o embate entre as marcas recentes do nazismo e a tumultuada reconstrução da identidade alemã nos anos 1950.

## Capítulo 4: Autor e Obras

Neste capítulo buscamos compreender como os textos da trilogia se relacionam com os demais textos da obra de determinado autor. De onde parte a voz que autoriza/carimba três filmes como sendo uma trilogia? Por que somente três obras ganham o *status* de trilogia dentro de uma obra mais ampla? A determinação de trilogia pode ser um controle dos sentidos e do imaginário frente a uma obra que vai além?

Não queremos fazer aqui um tratado de autoria e de obra, mas pretendemos discutir em um ponto que nos parece central nas trilógias: na impossibilidade de unidade do discurso, que gesto autoral é esse, que determina um conjunto de textos como sendo uma trilogia, que pede certa coerência ao autor e aos enunciados?

Vamos citar dois acontecimentos discursivos em relação a trilógias vindos de posições diferentes: um partiu do analista e o outro do autor. Gilles Deleuze (1985, p. 54) sugeriu que os filmes *A Mãe*, *O Fim de São Petersburgo* e *Tempestade* de Pudovkin (1893-1953) constituíam “uma grande trilogia”. O critério adotado por Deleuze para traçar uma suposta unidade entre os três filmes foi a tomada de consciência realizada pelos três protagonistas dos filmes – a mãe, o camponês e o mongol. Lembramos que a leitura de Deleuze é uma posição entre outras possíveis que pode coincidir ou não com a visão do autor sobre a sua obra. Pudovkin pensou nessa possibilidade? Em algum caderno de notas ele insinua alguma ligação entre tais filmes? Será que na época de Pudovkin, na década de 1920, o conceito de trilogia fazia algum sentido?

O cineasta Alejandro Inárritu percebeu conexões entre seus filmes e declarou<sup>48</sup>:

tenho a impressão de que estou sempre fazendo o mesmo filme, em diferentes versões. Todos eles falam de pais e filhos e de perdas importantes. **Acredito que eles funcionem como uma trilogia** (grifo nosso).

Será que somente a partir da constatação e declaração do autor os três filmes começam a ser tratados com uma trilogia? Muitos cineastas reconheceram, em uma obra mais ampla, uma série de imagens recorrentes que se relacionam: Bergman, Kieslowski, Ana Carolina, Lars Von Trier, Fassbinder etc.

A proposição de trilogia, venha de onde vier, pode configurar um represamento do sentido, uma bolha que retenha o discurso. A noção de autoria, segundo Orlandi (1988, p. 61), pode ser vista como uma domesticação do discurso, se o autor for considerado como “o princípio de agrupamento, como unidade e origem de suas significações”. Considera que princípios como os de classificação, delimitação e ordenação visam domesticar a dimensão do acontecimento e o acaso do discurso. O sujeito não estaria no epicentro do discurso, já que os enunciados se formam pelo já-dito e pelo jamais-dito, isto é, o que foi dito antes e o que ainda vai se dizer sobre algo.

Explicitamos a impossibilidade de encerramento do discurso, pois mesmo ao desenvolver o discurso em estruturas narrativas expandidas não acreditamos em um ponto final, nem para o autor nem para o texto.

A linguagem não é transparente e a obra não tem uma evidência, um sentido oculto que está só nela, que deve ser desvendado e por fim encerrado. A interpretação da obra e a produção de sentidos sobre ela

---

<sup>48</sup> Informação colhida no jornal *Folha de São Paulo* de 18 de janeiro de 2007.

nunca terminam e vão sempre depender do lugar social e ideológico do interpretante. A própria obra é resultado de um gesto interpretativo do autor em relação ao mundo que o cerca. Apreender uma unidade nos textos de uma obra é uma operação interpretativa, pois varia conforma o contexto em que foi lida, os critérios que foram adotados e quem os determinou. A visão do texto como unidade do discurso e o autor como uma unidade da obra constitui, para Orlandi (1988, p.70), uma “ilusão de autonomia do sujeito” frente ao discurso. A idéia que se faz da obra de um autor é sempre parcial e está no campo impreciso do imaginário.

A incompletude da linguagem deriva da multiplicação dos sentidos de uma obra, conforme a interpretação, a exterioridade, que vão acrescentar texto ao texto. A trilogia, sob essa perspectiva, seria a tentativa de fechar, impor uma completude impossível ao texto. Quando Orlandi (2007) diz que o sentido é errático e o sujeito itinerante frente ao discurso, ela quer enfatizar justamente o curso da história sobre o texto. Assim, uma determinada trilogia pode ser questionada ao longo da história quanto a sua “identidade”. Será que quando a determinação de trilogia parte da crítica ela é mais ou menos arbitrária do que quando o autor a proclama?

O estilo de um autor, os temas a que está associado, a filiação estética a que está vinculado faz com que se trace um perfil de sua obra, “jogo das representações que formaram uma certa imagem do autor” segundo Foucault (2006, p. 271), sem contudo, alcançarmos uma unidade, tanto para a obra como para o autor. Nomes como Buñuel, Tarkoviski e Eisenstein trazem, conforme a bagagem cultural, um nebuloso corpo de textos e imagens que são sempre uma projeção possível da obra a que se



referem esses nomes. Saber que determinado cineasta realizou uma trilogia muda nosso imaginário em relação a sua obra? Uma mesma trilogia pode ser realizado por autores diferentes?

O nome de um autor não é igual a um nome próprio. Segundo Foucault, pressupõe um modo de ser, uma existência específica do discurso. Para ele existem textos que possuem um autor e outros que não o possuem. Ele diferencia a recepção e a avaliação da fala cotidiana, do comentário, da assinatura de uma carta ou contrato, não portadores de autoria, dos textos que, por outro lado, vêm marcados pela presença de um autor<sup>49</sup>. Quando nos deparamos com um conjunto de textos que possuem um autor, eles recebem um status especial, segundo Foucault (2006, p. 274), pois

manifestam a ocorrência de um certo conjunto de discursos, e refere-se ao status de um discurso dentro de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser.

Conforme Foucault, o nome de um autor exerce um papel funcional em relação ao discurso, o que faz com que possamos relacionar, mesmo que em contradição, os textos entre si. Na série de imagens, de conceitos e de temáticas que se espalham na obra de um autor, a trilogia contém relações com todos esses elementos, mas seu princípio de coerência busca mais do que agregar, excluir os traços excedentes que são atribuídos a certo autor. O que queremos dizer é que as recorrências do

---

<sup>49</sup> Eni Orlandi (1996) discorda da visão de Foucault nesse ponto em relação a autoria. Para ela a função autor não se limita a um número privilegiado de sujeitos que se colocam como autores. Para Orlandi a função autor se realiza “toda vez que o produtor da linguagem se representa na origem, produzindo um texto com unidade, coerência, progressão, não contradição e fim” (p. 69). O sujeito torna-se autor quando ele se responsabiliza pelo que escreve e o que ele produz for “interpretável” na concepção de Orlandi.

texto na trilogia seguem alguns conjuntos de regras – tema, formulação e estilo - que podem ou não, dialogar com o “resto” da obra do autor. Mas o que a diferencia é, justamente, a regularidade enunciativa em prol de um discurso específico. Para isso, os cineastas chamam a atenção e apontam para um certo discurso singular que será re-atualizado, re-trabalhado a cada filme da trilogia. Andréa França (1996, p. 17) sugere uma demarcação discursiva para distinguir os filmes da trilogia de Kieslowisk de toda a filmografia do cineasta, colocando diversas vezes em sua análise a expressão: “o Kieslowski da trilogia”, por exemplo. Parece-nos que a trilogia serve de argumento para delimitar os sentidos da obra do autor e de certo modo enquadrá-lo dentro de determinado conjunto de textos.

Na incapacidade de os autores delimitarem os sentidos de suas obras a trilogia funcionaria como a projeção inconsciente de fornecer alguma unidade à obra, lhe dar uma completude ilusória. Na trilogia de Ingmar Bergman, por exemplo, encontramos enunciados que estão também presentes em outros filmes do cineasta, mas que por alguma razão, não receberam a definição de trilogia ou qualquer outra tentativa em direção à unidade discursiva da obra. Portanto a classificação de trilogia não seria definitiva e funcionaria sob um ponto de vista de determinado sujeito que, por sua vez, é formada por objetos, sensações, lembranças, textos dos quais não têm total controle: emaranhado de sentidos que passa pelo inconsciente.

A trilogia é um gesto autoral contraditório, que por um lado quer expandir o texto em três obras, por outro sepultar o texto no último filme da série. Ela problematiza a ilusão do autor de que rege, soberano, o seu próprio arquivo, quando na verdade, ele é regido pela incompletude da linguagem e pela falha

da memória. O texto em série expõe o autor à contradição, que é a marca do discurso. O esforço dos sujeitos em serem coerentes, em não serem outros, de controlarem o sentido único, os faz organizar os textos, pontuar, **produzir e nomear trilógicas**<sup>50</sup>.

Estamos tratando a trilogia como uma série de enunciados que são estruturados em três modalidades textuais. As diversas modalidades de enunciação, para Foucault (2005, p. 61), não remetem “à síntese ou à função unificante de um sujeito, manifestam sua dispersão”. Todo discurso que segue algum regime e regularidade enunciativa, como no caso das trilógicas, é marcado por descontinuidade, por impermanência, que são exteriores a obra. Isto quer dizer que a obra é passível de vários olhares e interpretações da qual o autor não tem domínio.

Segundo Orlandi (1988, p. 78) o autor se representa de diversas formas no texto que produz (daí a dispersão foucaultiana) e por estar suscetível à exterioridade - a representação social - lhe é mais cobrado coerência e padrão frente ao discurso. O sujeito-autor ao assinar o texto que produz está mais exposto à catalogação, à disciplina. O papel desempenhado pela crítica, por exemplo, visa tornar o autor um sujeito visível, controlado. Seus textos cabem em determinado lugar. Tornar o sujeito visível é torná-lo “calculável, controlável, em uma palavra, identificável”.

A prática da escrita não está centrada no autor, em quem escreve, segundo Foucault (2006, p. 268), pois “não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem, trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer”. Foucault aproxima a escrita

---

<sup>50</sup> Grifar as palavras também constitui um modo de controlar o sentido.

da morte. Roland Barthes (2004, p. 59) também faz o mesmo ao dizer que quando o texto nasce, o autor morre. Para Barthes, o autor está a serviço da linguagem, que por sua vez, é constituída por muitos autores e referências. A escritura está sempre aberta, nela é “a linguagem que fala, não o autor”.

Na mesma linha, Stam (2003) diz que o autor no cinema é um meio, uma instância da linguagem, que é, por sua vez, mediada, moldada na recepção. O espectador para Stam é constituidor do texto e ao mesmo tempo constituído por ele na experiência cinematográfica. Ao discutir a posição do autor no cinema, Stam (idem, p. 146) afirma que o gesto do cineasta perde o *status* de fonte geradora do texto e passa a ser visto como “um espaço de interseção de discursos, uma instável configuração produzida pela interseção de um grupo de filmes com formas historicamente constituídas de leitura e espectralidade”. Rossi (2007, p. 44) possui a mesma visão sobre o texto fílmico, dizendo que o domínio do significante não é unívoco, ele pertence a todo mundo, “o sentido se desconstrói a cada instante”.

Se o sentido sempre pode ser outro, conforme a posição ideológica do sujeito, o autor “produz um lugar de interpretação no meio de outros” (ORLANDI, 1996, p.70). A proposição de trilogia, quando parte do autor ou da crítica, portanto, não é precisa nem eterna. Ela é um ponto de vista que pode ser contestado e revisto. A incidência da história sobre o texto é que vai lhe dar novos sentidos ao longo do tempo. O autor não é absoluto, ele é determinado, também, na leitura de sua obra, enfim, na interpretação. A produção de texto é uma eterna retomada, que marca a escrita como

uma prática, diante disso, exigir e encontrar coerência no autor de trilogia torna-se uma tarefa impossível.

A trilogia como formulação textual é revestida, simbolicamente, de discursividade. Explico: há um discurso que a sustenta, que nem sempre está no texto dos filmes, mas que lhe é exterior. Um conjunto de representações e objetos que materializam a trilogia enquanto tal. Essa discursividade pode partir do autor, do empresário de cinema, da crítica, do público, de uma agência de *marketing* etc. A trilogia é o que se diz sobre ela, é a projeção do discurso (imaginário, inconsciente, ideológico) em texto.

É evidente que existe em nossa sociedade uma distribuição institucionalizada de sujeitos com direito à interpretação e ao dizer. Como afirma Orlandi (1996) os sentidos são administrados na sociedade. Existem textos mais estáveis à interpretação do que outros. O texto científico, para Orlandi, é o mais sujeito a estabilidade, aos cânones culturais. Podemos questionar, diante disso, quem é autorizado a dizer que três filmes diferentes formem uma trilogia?

Vamos propor, assim, duas trilogias inventadas como forma de reiterar a visão de Orlandi (2001, p. 65), quando ela diz que “tanto quanto para a autoria há versões de leitura possíveis. A leitura é a aferição de uma textualidade no meio de outras possíveis”.

Três filmes brasileiros recentes abordam o tema do conflito entre o sujeito individual e a cidade de São Paulo: *O Signo da Cidade* (2008) de Carlos Alberto Riccelli, *Não por Acaso* (2007) de Philippe Barcinski e *A Via Láctea* de Lina Chamie. A metrópole é o cenário hostil, propício ao descontrole, ao acaso de acontecimentos. As vidas dos personagens se cruzam e se afetam diante

do frágil controle dos protagonistas. Em *Não por Acaso*, a personagem central, Ênio, é um solitário controlador de trânsito que tem o poder de afetar o deslocamento e conseqüentemente o destino de milhões de pessoas na cidade de São Paulo. Porém, Ênio não consegue evitar a morte da ex-mulher em um acidente de carro. Outra personagem do filme, Pedro, é um jogador de sinuca que planeja cuidadosamente as suas jogadas, mas o controle lhe escapa: ele perde a namorada no mesmo acidente de trânsito. O acaso atravessa a vida dos personagens e acaba cruzando as suas histórias.

Em *O Signo da Cidade* acontece a mesma construção narrativa que cruza várias histórias na cidade de São Paulo. Teca é uma astróloga que tem um programa de rádio em que lê cartas, aconselha e define o destino de ouvintes. Só que ela própria não domina seu destino: está exposta a imprevisibilidade da vida. Um cliente de Teca se suicida, o filho de uma ouvinte envolve-se com a namorada do rapaz que se matou, o delegado que investiga a morte do rapaz faz programa com o travesti que escuta os conselhos de Teca no rádio. Tanto o controlador de trânsito de *Não por Acaso* como a astróloga de *O Signo da Cidade* estão aparentemente protegidos do mundo exterior no qual exercem influência. Heitor, a personagem central em *A Via Láctea*, mantém-se fechado dentro de um carro, os elementos da metrópole cruzam seu caminho enquanto sua memória voa pela cidade.

Aos poucos a barreira que os protege do mundo exterior é quebrada. Em *Não por Acaso* e *O Signo da Cidade* a relação entre pai e filho configura esse confronto que abala os personagens. Ênio, com a morte da ex-mulher, é procurado pela filha adolescente. Ele precisa agora reatar os laços afetivos com a menina e, nesse processo de aproximação, lança-se no movimento da

vida. Teca aproxima-se do pai que está morrendo no hospital e a partir daí envolve-se com um homem. Agora ela precisa organizar e tocar a sua própria vida.

No filme *A Via Láctea*, Heitor é um professor de literatura que namora Júlia, uma jovem veterinária. Depois de uma discussão por telefone rompem de uma forma que parece definitiva. Heitor vai atrás de Júlia, mas fica preso no trânsito da cidade, no início da noite. Na impossibilidade de deslocar-se Heitor divaga, dentro do carro, sobre a sua relação com Júlia e a sua existência pessoal. Uma inscrição no túnel, o telão na avenida, as crianças de rua, um prédio, ganham um sentido maior e diferente na busca de Heitor por Júlia. O movimento frenético das luzes da cidade contrasta com a paralisia de Heitor preso no seu carro.

A impossibilidade de prever e controlar o fluxo dos acontecimentos na grande metrópole é o tema dos três filmes. A cidade de São Paulo provoca os personagens e afeta suas histórias pessoais. Heitor não previu o fator trânsito entre ele e Júlia; Ênio, também traído pelo trânsito, precisa, agora rever sua postura frente a vida; Teca equivoca-se na previsão do destino de seus ouvintes e é chamada a olhar para sua própria vida. Entre os personagens e seus objetivos há uma metrópole que é descrita como imprevisível, incontrolável. Ênio, para ficar com a filha, faz o que parece ser impossível: pára o trânsito da cidade. Heitor para reatar o relacionamento com Júlia precisa atravessar o assustador universo de carros. Teca não consegue dar atenção à multidão de pessoas que ligam para seu programa pedindo conselhos.

Mas os personagens, de alguma maneira, subvertem a brutalidade da cidade. Em *A Via Láctea*, Heitor consegue, por meio da imaginação, estar em

vários lugares ao mesmo tempo, sem sair do carro. Em *O Signo da Cidade* a solidariedade de Teca torna a cidade mais humana. Ênio em *Não por Acaso* deixa de lado a sua vida mecanizada para se entregar ao amor pela filha. A cena em que Ênio e a filha andam de bicicleta na avenida dedicada aos carros simboliza a transição do personagem.

Propomos agora outra trilogia: a obra do cineasta Tim Burton, composta pelos filmes *Edward, Mãos de Tesoura* (1990), *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (2005) e *Sweenet Todd, O barbeiro demoníaco da rua Fleet*<sup>51</sup>(2008). Os três filmes são narrados na forma de contos de fada: em *Edward* a personagem Kim conta a história para sua netinha; no filme *A Fábrica* o avô de Charlei relembra a história e em *Sweenet* a história é narrada pelo próprio barbeiro, Todd.

*Edward* é uma criatura inacabada do seu pai/inventor. Seu pai morreu antes de terminar a sua criação, que o deixou com tesouras no lugar de mãos. Edward vive solitário em um castelo mau-assombrado. Até que Peg, uma representante dos produtos Avon, o leva para casa. Por uma série de circunstâncias, Edward não consegue adaptar-se na cidade e acuado volta para o castelo, virando uma lenda. No filme *A Fábrica*, Willie Wonka é o dono da grande fábrica de chocolates que promove um concurso para levar cinco crianças para passar um dia com ele na fábrica. Seu objetivo é escolher uma das crianças para ser a sua herdeira. Em *Sweenet*, Todd é um barbeiro que foi preso injustamente por um poderoso juiz. Ele é forçado a separar-se da sua família. Sua esposa é violentada pelo juiz e fica louca. A filha de Todd vive aprisionada, na casa do juiz.

---

<sup>51</sup> Para facilitar a leitura vamos abreviar, a partir daqui, os títulos dos filmes por *Edward*, *A Fábrica* e *Sweenet*.



Os três filmes começam com cenas de neve caindo sobre a cidade. A câmera introduz o espectador no universo dos filmes percorrendo engrenagens, e, em cada filme, atravessa espaços representativos da narrativa, como as máquinas do inventor de Edward, a linha de produção da fábrica de chocolates e a maquinaria da cadeira de barbear de Todd. As engrenagens do inventor de *Edward* lembram muito a linha de produção da fábrica de chocolate de Willie Wonka. Só que em vez de chocolates as máquinas de Edward fazem rosquinhas. Em *Sweenet* a produção é de tortas recheadas (com carne humana). As guloseimas são elementos de atração para o universo lúdico e ao mesmo tempo bizarro dos filmes.

Os principais ambientes da trilogia: a fábrica, o castelo e a barbearia ficam no alto da cidade. A posição geográfica dos espaços remete ao sonho, a fantasia. Os ambientes estão em outro nível que não o do plano real. São territórios do imaginário. Não são lugares acessíveis a todos, tanto que só Peg entra no castelo, Wonka seleciona cinco crianças para a visita na fábrica e na barbearia só entra quem é convidado por Todd. O castelo e a fábrica possuem grandes portões que dividem o mundo real do mundo da fantasia. A barbearia de Todd fica no segundo andar da casa e a escada simboliza o portal que divide os dois mundos. A composição do cenário da barbearia lembra muito o quarto de Edward no castelo. O mesmo chão de madeira, as rachaduras nas paredes e o teto com um buraco que mal ilumina o ambiente. Os dois espaços são tratados como mau-assombrados. A fisionomia das duas personagens também é correlata: Edward tem tesouras nas mãos e Todd navalhas que cortam barbas e, às vezes, pescoços. Quando Todd reencontra as suas navalhas, ele fala: “finalmente meu braço está completo de novo”. É

uma citação que faz uma referência direta ao personagem de Edward. Os dois corpos são prolongamentos um do outro. Wonka também possui uma prótese em seu corpo: os óculos tecnológicos que usa, mais parecendo um binóculo. Não custa frisar que o ator Johnny Depp interpreta os três protagonistas, o que facilita a associação entre os personagens.

Todas as personagens da trilogia são figuras deslocadas, que fogem da ordem social. Elas possuem uma pureza infantil que as fazem isolarem-se do convívio social adulto. Wonka, desiludido, fecha-se em sua fábrica depois que sofre constantes espionagens de empregados de outras fábricas de doces. Edward não suporta a mentira e a ganância dos humanos e volta para seu universo paralelo. Todd, por ser ingênuo, deixa-se enganar pelo juiz. A prisão faz com que cresça e se torna vingativo. Edward sai do castelo e é trazido para a cidade, em a *Fábrica* o movimento é contrário, Wonka traz as crianças para dentro do seu universo - a fábrica. A loja de tortas funciona como um chamariz para as pessoas freqüentarem a barbearia de Todd.

Os três protagonistas são tomados constantemente por lembranças da infância e do passado, motivados por sensações, palavras ou objetos. Em Edward, quando Peg abre uma lata de tomate na cozinha, é desencadeada uma lembrança afetiva tendo como centro as máquinas do seu pai/inventor. Wonka é tomado por devaneios em que revê sua infância e a conflituosa relação com o pai, um severo dentista que não o deixava comer doces. Todd rememora a sua bela vida com a esposa e a filha. Os personagens da trilogia precisam acertar as contas com seus pais, com o mundo adulto. Edward e Wonka perderam seus pais e, abandonados, precisam refazer suas famílias. Todd foi separado da sua família e precisa resgatar a filha. Na

mitologia de Tim Burton a infância é o lugar ideal, o reino do imaginário. O sujeito encontra o equilíbrio na família desde que ela não seja castradora da imaginação. Wonka fala em determinada cena que os pais “atrapalham a criatividade”. As personagens de Tim Burton tentam retardar o mais possível a passagem para o mundo adulto. Edward faz esculturas lúdicas de bichos nas árvores, Wonka inventa doces excêntricos e vive rodeado por anões cantantes. Todd passou pelo rito de ser adulto em um processo violento, foi embrutecido na prisão. Ao reconstruir a sua família ele julga reencontrar a pureza da infância.

Crescer significa adentrar o mundo adulto, perder a fantasia. A forma que Wonka - que não consegue pronunciar a palavra “pais”- encontra para contestar o pai é a construção de um império de chocolate; Edward abandona a sua casa, mas não está pronto para a vida sexual adulta, seu amor por Kim é totalmente platônico; Todd tomado por uma vingança que o faz matar os clientes, perde o sentimento infantil. A busca dos protagonistas da trilogia é a família perdida. A moral que fica é que a família nem sempre é a constituída pelo laço sanguíneo, mas pode estar em outro lugar e com as pessoas com as quais é possível ficar bem. Edward quando considera que encontrou uma família, sofre um revés e retorna ao seu isolamento. Wonka leva a família do menino Charlei para morar na fábrica. Todd morre justamente quando encontra a esposa. Os dois morrem juntos, abraçados. Agora ele pode, enfim, descansar.

Tim Burton formula o tema da busca por uma família de diferentes maneiras, com diferentes elementos que dialogam e são transformados de um filme à outro. A metamorfose do enunciado de castelo à fábrica, de tesoura à

navalha, do chocolate às rosquinhas e tortas, possibilita dizer o mesmo texto dentro de outros contextos. Todas as personagens foram abandonadas por suas famílias e é essa situação que os faz incompletos. Edward não tem mãos próprias para seguir sua vida adulta, Wonka não deixou de ser criança e Todd vive atormentado pela vingança. A forma como o discurso é conduzido segue uma mesma ordem em dois dos filmes: *Sweenet* e *A Fábrica* possuem números musicais.

Fizemos aqui um breve exercício de interpretação, com a intenção de relacionar o texto dos filmes, no que eles apontam para um discurso comum. As propostas das trilologias esboçadas anteriormente não devem ser recebidas como definitivas, bem ao contrário, devem ser vistas como uma possibilidade de leitura da obra dos autores.

## Considerações Finais

O objetivo deste trabalho foi de promover uma introdução à discussão sobre a trilogia no cinema. Ao longo do nosso trajeto negamos a possibilidade de conclusão sobre o discurso que os cineastas empreenderam em forma de trilogia. Ao chegarmos nesse ponto não vamos impor conclusões sobre o nosso tema, mas pretendemos, ao menos, rever o nosso caminho até aqui, avaliar algum avanço e refletir sobre novas leituras necessárias.

O histórico das tríades nos mostrou como o conceito de trilogia apareceu em diferentes momentos da história e em diferentes áreas do conhecimento. Sempre associado à idéia de unidade, de solidez do texto: a unidade cristã no símbolo da Santíssima Trindade, a síntese de Hegel e a harmonia em Pitágoras manifestam a vontade de fechamento do texto. No século XX o cinema retoma essa tradição, ou melhor, esse arquivo.

Hollywood lança a sua primeira trilogia, *O Poderoso Chefão*, na década de 1970, justamente no momento em que há uma transferência de supremacia nos meios de massa: o cinema perde espaço para televisão. No contexto da indústria de cinema a trilogia é uma estratégia eficaz para multiplicar a bilheteria. Se o filme der lucro justifica uma continuação e, assim, temos uma série. Desde a trilogia de Coppola podemos dizer que grande parte do que hoje é conhecido como trilogias *hollywoodianas* são continuações de filmes que obtém êxito junto ao público e, conseqüentemente, de bilheteria. A trilogia nesse contexto segue claramente uma lógica de mercado.

Foi possível com esse trabalho traçar diferenças entre os modos de seriação no cinema. As trilogias *hollywoodianas* absorveram a estrutura

narrativa da televisão, tratando cada filme da série como um episódio. Nessas trilologias muitas vezes cada filme começa onde o outro terminou, a história segue uma progressão linear, há a preocupação em contextualizar para o espectador estágio da narrativa por meio de *flash-back* ou letreiros na tela. A unidade discursiva nessas trilologias é formada pelos mesmos elementos diegéticos internos, isto é, os mesmos personagens e os mesmos cenários nas três histórias.

Nas trilologias de autor percebemos outro movimento do discurso. Cada filme possui uma trama própria e é narrado com diferentes elementos de um filme à outro. Mudam os personagens e os cenários, mas o tema central se mantém ao longo da trilogia. Em nosso entender cada filme constitui uma nova versão do mesmo objeto, sendo que o discurso nas trilologias de autor é formado por três formulações do tema. O discurso sobre a sexualidade feminina na trilogia de Ana Carolina, por exemplo, possibilita a revisão do texto em outras versões, com outra textualidade. Cada história representa um contexto, sempre remetendo ao mesmo discurso dominante. A repressão sexual no internato de freiras em *Das Tripas Coração*, o matrimônio no filme *Mar de Rosas* e a figura paterna em *Sonho de Valsa* são modalidades diferentes de enunciar o mesmo texto. A sistematização do texto forma o discurso do cineasta na trilogia.

A pergunta central que tentamos responder neste trabalho é como podemos dizer que enunciados espalhados em diferentes filmes possam formar uma mesma ordem de discurso. Qual o critério de ligação dos textos de uma trilogia? Para essa pergunta recorreremos às quatro hipóteses de Foucault (2005) sobre a formação dos discursos: tema, estilo, formulação e dispersão. Foucault chega a conclusão que o discurso é feito de dispersão. Sempre se diz

através de outros dizeres e a cada novo dizer estamos reformulando o que já se disse. Achamos que os enunciados na trilogia seguem essa mesma dispersão: uma imagem nos remete a outras imagens da série e uma nova aparição da imagem possibilita dizer o mesmo texto de outro modo.

Em cada capítulo desta dissertação abordamos uma das hipóteses de Foucault, sempre nos esforçando em estabelecer contato com as imagens das trilogias. O cineasta de trilogia tenta confrontar a dispersão do texto reunindo-o sob um mesmo tema, propondo novas formulações do texto em cada um dos filmes e seguindo um mesmo estilo formal nos três filmes. Achamos que são esses os pontos que ligam enunciados diversos a uma mesma formação discursiva.

O gesto do cineasta que propõe uma trilogia é arbitrário, pois caracteriza uma imposição, uma delimitação do sentido da obra. O autor tenta controlar e dar ordem à dispersão constante do texto, proporcionada pela interpretação. A crítica, expediente afeito em catalogar as obras, é muitas vezes a voz que se apreça em determinar que três filmes formem uma trilogia. Aprendemos com Orlandi (1988) que o texto sempre está em movimento, que novas visões sobre o texto o mantêm vivo, pulsante. A proposição de trilogia seria uma intenção ilusória de controlar o texto, lhe conferir uma delimitação. Como podemos afirmar agora não muito diferente da visão de Pitágoras, Hegel ou Pierce sobre o pensamento em tríade.

Toda obra de um autor está envolta por uma mitologia que a cerca, que não cessa de aparecer, de revelar um projeto maior, parte de outros textos que relacionados nos fazem montar um certo mundo do artista. A incompletude da linguagem e dos sentidos da obra faz com que não tenhamos total acesso ao

imaginário do autor, pois estão em jogo nesse processo o inconsciente e a ideologia. Aí reside a riqueza e o mistério da linguagem.

Mas porque determinados filmes do cineasta não foram reunidos, não foram organizados em forma de trilogia? Temos acesso, por meio da análise, ao funcionamento do discurso, a regra de significação (a linguagem) que o autor seguiu ao longo da trilogia e que, afetado pela exterioridade (o real) o fez trilhar os mesmos passos, repetir uma mesma ordem do discurso. Concluímos, assim, que a determinação de trilogia é um pacto ideológico, um ato simbólico do autor com o Outro (a sociedade, a história). No contexto de Hollywood a ideologia é a do mercado. Na trilogia autoral revela a vontade do autor dominar os sentidos da sua obra, ser a fonte exclusiva de interpretação. A Análise do Discurso, segundo Orlandi (2001), deve compreender, justamente, essa relação – nem sempre coincidente - entre o sujeito, a linguagem e a história.

A trilogia no cinema mostrou-se ao mesmo tempo ser um desafio e um campo de possibilidades de análise. A narrativa expandida potencializa as relações entre as imagens, deste modo, o trabalho publicado por Andréa França (1996) sobre a trilogia de Kieslowski foi fundamental para estimularmos a percepção sobre o regime das séries. França nos mostrou como o trânsito das imagens na trilogia rompe com estruturas rígidas. Há um entrecruzamento de personagens e elementos entre um filme e outro, como quando Julie de *A Liberdade é Azul* entra por engano no julgamento de Karol Karol no filme *A Igualdade é Branca* ou quando Antonioni em sua trilogia remonta a mesma posição dos personagens de costas para a câmera. O que nos levou a dizer que as narrativas em série apontam para um devir do extra-campo, elas



sugerem uma imagem que está em torno, à margem, esperando contato que lhe dará significado enquanto um jogo de espelhos.

A imagem da trilogia nos faz lembrar um labirinto de Borges: o que vemos pode ser o que está na próxima bifurcação, sem fim.

## Referências bibliográficas

ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1982.

ARISTÓTELES. *Poética*. Buenos Aires: Ed. Quadrata, 2002.

AUMONT, J. *O olho interminável: Cinema e Pintura*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas, SP: Ed. Papirus, 2008.

\_\_\_\_\_. *A Estética do Filme*. Campinas, SP: Ed. Papirus, 2007.

BARNES, J. *Filósofos Pré-Socráticos*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.

BARTHES, R. *Elementos da Semiologia*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1975.

\_\_\_\_\_. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *O Império dos Signos*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

BERNARDET, JC. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2004.

BRITO, J. B. de. *Imagens Amadas: Ensaios de Crítica e Teoria do Cinema*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1995.

BURCH, N. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

COSTA, F. C. *O Primeiro Cinema: Espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Ed. Scritta, 1995.

DELEUZE, G. *Cinema: a imagem – movimento*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Cinema: a imagem- tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.

ORLANDI, E. P. *Discurso e Texto – Formulação e Circulação dos Sentidos*. Campinas, SP: Ed. Pontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Interpretação – Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. *Discurso e Leitura*. Campinas, SP: Ed. Cortez; Ed. Unicamp, 1988.

FOUCAULT, M. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2005.

\_\_\_\_\_. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Ed. Loyola, 2003.

FRANÇA, A. *Cinema em Azul, Branco e Vermelho: A Trilogia de Kieslowski*. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1996.

HÖLSE, V. *O sistema de Hegel*. São Paulo: Ed. Loyola, 2007.

ISHAGPOUR, Y. *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

JUNG, C.G. *Interpretação Psicológica do Dogma da Trindade*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1999.

MACHADO, A. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.

METZ, C. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

MOTTA, M. B. da. *Michel Foucault - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema (coletânea)*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2006.

PIERCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

ROSENFELD, A. *Cinema e Indústria*. São Paulo, SP: Ed. Perspectiva, 2003.

ROSSI, M. J. *El Cine como Texto*. Buenos Aires: Topía Editorial, 2007.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Ed. Papirus, 2003.

XAVIER, I. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Discurso Cinematográfico – A opacidade e a transparência*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2005.

WERTHEIM, M. *Uma história do Espaço, de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.